



## BERLINER BEITRÄGE ZUR SKANDINAVISTIK

Titel/  
title: *Literarischer Spuk. Skandinavische Phantastik im Zeitalter des  
Nordischen Idealismus*

Autor(in)/  
author: Stephan Michael Schröder

Kapitel/  
chapter: 3: »Achtung Kunst! Die Genese der Phantastik«

In: Schröder, Stephan Michael: *Literarischer Spuk. Skandinavische  
Phantastik im Zeitalter des Nordischen Idealismus*. Berlin: Freie  
Universität, 1994

ISBN: 3-927229-03-2

Reihe/  
series: Berliner Beiträge zur Skandinavistik, Bd. 5

ISSN: 0933-4009

Seiten/  
pages: 124-256

Diesen Band gibt es weiterhin zu kaufen. This book can still be purchased.

© Copyright: Nordeuropa-Institut Berlin und Autoren.

© Copyright: Department for Northern European Studies Berlin and authors.

### 3. Achtung Kunst! Die Genese der Phantastik

»Jag finner den största orsaken till spökeriernas starka *avtagande* ligga i boktryckerikonstens *tilltagande* verksamhet«.

»Utgifvarens företal« zu Almqvists  
*Amorina eller Historien om De Fyra*  
(1839)<sup>1</sup>

#### 3.1 Der kulturelle Diskurs der frühen Neuzeit

In Livijns phantastischem Roman *Riddar S:t Jöran* (entstanden ca. 1823–29) wird »den Upplyste«, eine der Hauptfiguren, beständig mit magischen Ritualen konfrontiert. Seine Reaktion ist beispielhaft für die zeitgenössische Verortung der Phantastik im kulturellen Diskurs des späten 18. und frühen 19. Jh.:

»omöjligen kan jag undgå att häröfver betyga min häpnad; och jag bedyrar, att ehuru jag är en filosof och har således redo på allt i naturen, är det mig likväl omöjligt att inse huru härmed hänger tillhoppa; så mycket mindre: som jag förbjudes, af min filosofi, att förmoda några hemliga verkningar af tingen, af min religion att antaga några underverk, och af min Poësie, att godkänna så excentriska vågstycken af inbildningen, som för att vara sund måste vara phantasielös, men icke phantasiyr. Således kan detta omöjligen vara något annat, än en bland författarens många anstalter att jemt och samt leda mig på villovägar.«<sup>2</sup>

Drei Diskurse (Philosophie<sup>3</sup>, Theologie, Ästhetik) werden in ihrer aufklärerischen Ausprägung genannt, zu denen das Phantastische in eine spannungsreiche, konstitutive Beziehung tritt. Doch in der Phantastikforschung trifft man nur auf zahlreiche monokausale Erklärungen. Am häufigsten begegnet man einer recht allgemein gehaltenen Verknüpfung mit dem geistesgeschichtlichen Diskurs, im Anschluß an Novalis' »Wo keine Götter sind, walten Gespenster«<sup>4</sup>. Auf den kürzesten Nen-

1 ALMQUIST, *Amorina eller Historien om De Fyra* (*Samlade Skrifter*; 10), Sthlm 1929, 10.

2 Clas LIVIJN, *Riddar S:t Jöran. Ett Quodlibet*, hrsg. v. Stephan Michael SCHRÖDER (Berliner Beiträge zur Skandinavistik; 2), Berlin 1993, 158f.

3 Beinhaltet nach dem zeitgenössischen Verständnis auch die ersten Ansätze einer systematischen Psychologie.

4 NOVALIS, »Die Christenheit oder Europa«, in: [Friedrich von HARDENBERG,] *Novalis' Schriften*, hrsg. v. Paul KLUCKHOHN u. Richard SAMUEL; 3: *Das philosophische Werk*



ner wurde dieser Erklärungsansatz für die Genese des Phantastischen von Todorov gebracht, der konstatierte: »[. . .] Die fantastische Literatur ist nichts anderes als das schlechte Gewissen des positivistischen 19. Jahrhunderts.«<sup>5</sup> Andere Forschende suchten die Wurzeln des Phantastischen im literarischen Diskurs freizulegen<sup>6</sup> oder betonten die enge Korrelation mit der vorangegangenen Ausgrenzung des Wahnsinns im 18. Jh. im Anschluß an Foucaults Studie *Histoire de la folie à l'âge classique* (Paris 1972)<sup>7</sup>. Vereinzelt trifft man auch auf Bemühungen, die Querverbindungen zur industriellen und politischen Entwicklung darzulegen.<sup>8</sup>

Die jeweilige Verengung der Fragestellung auf *einen* Diskurs (was immer auch ein reduktives Verständnis von Phantastik mit sich führen muß) oder die einfache Aggregation verschiedener Diskurse kann für die Klärung von Detailfragen durchaus sinnvoll sein. Sie enthüllt aber spätestens dann ihre analytische Unzulänglichkeit, wenn es gilt, einen so komplexen Vorgang wie die Genese der Phantastik in Skandinavien zu untersuchen, wo sich die skandinavische Autogenese mit der Rezeption bereits vollentwickelter mitteleuropäischer Phantastik überlappte. Auf integrative Ansätze, die auch die Emergenz<sup>9</sup> und Komplexität der

---

II, hrsg. v. Richard SAMUEL in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim MÄHL u. Gerhard SCHULZ, 3., v. d. Herausgebern durchges. u. revid. Aufl. Darmstadt 1983, 520.

5 TODOROV (1972), 150.

6 So PENNING, »Die Ordnung der Unordnung«, 40; oder BESSIÈRE, 37 – für nähere Ausführungen s. Kap. 3.2.3.

7 So LEDERER, DÖRING und METZNER, 83f. Die Funktion des Wahnsinns in religiösen Gesellschaften legt z.B. der Scheich in Jan POROCKIS phantastischem Meisterwerk *Die Handschrift von Saragossa* dar: »Gott ist groß und gibt oder nimmt dem Menschen die Vernunft nach seinem Gutdünken. Die Wahnsinnigen sind ein lebendiger Bestandteil der göttlichen Macht und der Nichtigkeit menschlicher Vernunft. Wahnsinnige, die weder Gut noch Böse kennen, stellen für uns den früheren Zustand menschlicher Unschuld dar. Sie stehen auf der ersten Stufe der Heiligkeit.« (Aus dem Französischen v. Louise Eisler-Fischer, aus dem Polnischen v. Maryla Reifenberg, hrsg. v. Roger CAILLOIS; 1, Ffm 1980, 348.)

8 Überzeugend gelingt dies, wenn auch in skizzenhafter Form und beschränkt auf den deutschsprachigen Raum, Winfried FREUND in *Phaicon* 3 (»Von der Aggression zur Angst. Zur Entstehung der phantastischen Novellistik in Deutschland«, 9–31).

9 Ein Begriff aus der Systemtheorie, definiert als »jene Eigenschaften eines Systems, die aus den Eigenschaften seiner Elemente nicht erklärbar sind, die mithin neu und charakteristisch nur und erst für die Ebene des jeweiligen Systems sind. Diese Eigenschaften sind nicht den Elementen zuzurechnen, sondern der bestimmten selektiven Verknüpfung der Elemente im Kontext des Systems.« (Helmut WILKE, *Systemtheorie. Eine Einführung in die Grundprobleme* (utb; 1161), 2., erw. Aufl. Stuttgart/New York 1987, 173.)

Entstehung des Phantastischen in Skandinavien erfassen können, trifft man leider selten.<sup>10</sup>

Als theoretisches Fundament einer solchen Untersuchung bietet sich eine konstruktivistisch verstandene Systemtheorie an, um die Bedingungen der Interaktion der verschiedenen Diskurse, die als relevante Umwelt<sup>11</sup> auftreten, beschreiben zu können. Zwei Einschränkungen sind jedoch bei diesem Vorhaben nötig, um nicht eine Kulturgeschichte der Neuzeit schreiben zu müssen:

- 1) die Konzentration auf die Interaktion *innerhalb* des fokalen kulturellen Diskurses.<sup>12</sup> Dieser kann bestimmt werden a) deskriptiv als Gesamtheit dessen, was in einer Kultur äußerungsfähig ist, b) funktional als Ausdruck eines kulturellen Äußerungsverlangens, sei es nun kognitiver und/oder emotiv-appetitiver Art, als Leistung für das Gesamtsystem Gesellschaft. Dem anthropologisch bedingten Verlangen nach Herstellung von Kommunikation zwecks Aneignung von Welt und Schaffung einer systemischen Identität durch Abgrenzung zur anders strukturierten Umwelt stehen also innerhalb des kulturellen Diskurses verschiedene Teilsysteme<sup>13</sup> (Kunst, Religion/Philosophie, Wissenschaft) offen, deren wechselseitige Beziehungen und Kontingenz<sup>14</sup> zu analysieren sind.
- 2) die Konzentration auf die für die Genese des Phantastischen relevanten ›Ausschnitte‹ aus den spezifischen Diskursen der (Sub-)Systeme, die »mit dem Rollenhandeln sozialisiert und durch konsensuelle Praxis stabilisiert werden«<sup>15</sup>.

Das Mittelalter verfügte noch über ein übergreifendes und einheitliches Sinnschema (Ordo), das die Ausbildung von Teilsystemen (was ja

---

10 Eine Ausnahme sind die Ausführungen CESERANIS, aber auch seine lesenswerte Darstellung basiert nicht auf einem methodischen Modell, das sich verallgemeinern ließe: Remo CESERANI, »Genre Theory, Literary Theory, and the Fantastic«, in: *Literary Theory and Criticism. Festschrift Presented to René Wellek in Honor of His 80th Birthday*, hrsg. v. Joseph P. STRELKA; 1, Bern/Ffm/New York 1984, 121–138.

11 Zum Umweltbegriff der Systemtheorie s. WILLKE (1987), 176f.

12 Für die Untersuchung der Außenbeziehungen zu den Systemen Wirtschaft, Politik, Erziehung und Privatsphäre sei auf Siegfried J. SCHMIDTS Studie *Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert* (Ffm 1989) verwiesen.

13 Zum Systembegriff der Systemtheorie s. WILLKE, 176.

14 Zum Kontingenzbegriff der Systemtheorie s. *ibid.*, 174f. Beschränkt wird die Kontingenz eines Systems z.B. durch religiöse Deutungssysteme, Normen, Rolle, Sprache etc.

15 SCHMIDT, 15.

immer auch die Ausbildung eigener Sinn<sup>16</sup>-Begriffe und Ziele impliziert) extrem erschwerte: die katholische Religion. Die Gesellschaft und der Diskurs des Mittelalters waren folglich lediglich segmentär differenziert, stratifikatorisch und daher hierarchisch.<sup>17</sup> Religion war kein Teilsystem; der Wirklichkeitsbegriff *war* theologisch.

Zu diesem Wirklichkeitsbegriff bekannte sich auch noch René Descartes, der in dem Vorwort seiner *Meditationes de prima philosophia* (1641), neun Jahre vor seinem Tod im Stockholmer Schloß, an »die sehr weisen und erlauchten Herren, den Herrn Dekan und die Herren Dozenten der heiligen theologischen Fakultät zu Paris« schrieb:

Es ist durchaus wahr, daß man an Gottes Dasein glauben muß, da es ja in den heiligen Schriften gelehrt wird, und umgekehrt, daß man an die heiligen Schriften glauben muß, da sie ja von Gott stammen – der Glaube ist nämlich ein Geschenk Gottes, und daher kann der, der die Gnade verleiht, an das übrige zu glauben, auch geben, daß man an sein Dasein glaubt – dennoch, Ungläubigen kann man dies nicht vorhalten, denn sie würden es für einen Zirkelschluß erklären.<sup>18</sup>

Glaube ist schön, doch Gewißheit ist besser: das totalitäre Streben des Wissens löste die *Teilhabe* an der Erkenntnis ab. Für seinen Gottesbeweis entwickelte Descartes eine neue, destruktive Methode, die das wissenschaftliche Denken der Neuzeit prägte: die Methode des radikalen Zweifels, wie er sie in der Urszene seines Denkens beschreibt:

So will ich denn annehmen, nicht der allgütige Gott, die Quelle der Wahrheit, sondern irgendein böser Geist, der zugleich allmächtig und verschlagen ist, habe all seinen Fleiß daran gewandt, mich zu täuschen; ich will glauben, Himmel, Luft, Erde, Farben, Gestalten, Töne und alle Außendinge seien nichts als das täuschende Spiel von Träumen, durch die er meiner Leichtgläubigkeit Fallen stellt; mich selbst will ich so anse-

---

16 Zu den verschiedenen Ebenen des Sinnbegriffes schrieb Peter M. HEJL: »[. . .] Der Sinnbegriff des Gesamtsystems ist funktional auf den Bestand eben dieses Gesamtsystems zu beziehen, während Sinn auf der Ebene von Subsystemen primär unter dem Gesichtspunkt ihres funktionalen Beitrages zum Überleben des Gesamtsystems zu stellen ist und erst innerhalb dieses Bezuges seine eigene, sekundäre Bestandsproblematik entfaltet werden kann.« In: Ders., *Sozialwissenschaft als Theorie selbstreferentieller Systeme*, Ffm/N.Y. 1982, 110.

17 S. Harro MÜLLER, »Systemtheorie und Literaturwissenschaft«, in: Klaus-Michael BOGDAL (Hrsg.), *Neue Literaturtheorien. Eine Einführung* (WV studium; 156), Opladen 1990, 208.

18 René DESCARTES, *Meditationen über die Grundlagen der Philosophie*, auf Grund der Ausgaben v. Artur BUCHENAU neu hrsg. v. Lüder GÄBE, durchgesehen v. Günter ZEKL, Hamburg 1960, 1f.

hen, als hätte ich keine Hände, keine Augen, kein Fleisch, kein Blut, überhaupt keine Sinne, sondern glaubte nur fälschlich, das alles zu besitzen. Und ich werde hartnäckig an diesem Gedanken festhalten und werde so – wenn ich auch nicht imstande sein sollte, irgendetwas Wahres zu erkennen, – mich doch entschlossenen Sinnes in acht nehmen, soviel an mir liegt, nichts Falschem zuzustimmen, noch von jenem Betrüger mich hintergehen zu lassen, so mächtig und verschlagen er auch sein mag. (19f)

Wo aber, so fragt Descartes in Anknüpfung an Archimedes, liegt dann der feste, unbewegliche Punkt, von dem aus ich wahre Aussagen treffen kann? Zurück bleibt bei der Anwendung seiner reduktiven Methode einzig immer das Bewußtsein, zu denken: »Was aber bin ich demnach? Ein denkendes Wesen!« (25): *Cogito, ergo sum*. Und daraus folgend: Es ist »sicher alles wahr, was meinem Verstande einleuchtet«. (64)

Descartes' Wirklichkeitsbegriff ist noch der mittelalterliche, wo Wirklichkeit durch eine dritte Instanz zwischen Subjekt und Objekt garantiert wird, noch nicht der nachfolgende moderne, der sich bestimmen läßt als »*Realisierung eines in sich einstimmigen Kontextes*«<sup>19</sup>. Sein Anliegen war der Beweis der Existenz dieser dritten Instanz, und lediglich das Anliegen als solches (nämlich die Darlegung eines ›einstimmigen Kontextes‹) weist indirekt in die Moderne. Die Bedeutung seines Werkes als Keimzelle des aufklärerischen Diskurses, der sich bis ins 20. Jh. zieht, läßt sich aber (abgesehen von seiner Methode, s.u.) an folgenden zwei Punkten festmachen:

1) Allein die Vernunft (›*res cogitans*‹) ist als erkenntniskonstituierend anzusehen, während alles Sinnliche grundsätzlichem Zweifel anheimfällt: »Und in unzähligen anderen solchen Dingen fand ich das Urteil der äußeren Sinne trügerisch, und nicht nur das der äußeren, sondern auch das der inneren«. (69) Die *ratio* wird zur neuen Norm sinnhaften Handelns: Sie wird systemkonstituierend, – aber auch systemkonstituiert.<sup>20</sup> Descartes vollzieht die Wende von der Ontologie zur Erkenntnistheorie.

2) Sinn verliert zugleich seinen selbstverständlich-kollektiven Charakter, wie er z.B. in den religiösen Dogmen verbürgt ist. Erst der Erkennt-

19 Hans BLUMENBERG, »Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans«, in: Hans-Robert JAUSS (Hrsg.), *Nachahmung und Illusion. Kolloquium Gießen 1963* (Poetik und Hermeneutik; 1), 2. Aufl. München 1969, 12.

20 WILLKE (1987), 36.

nisprozeß des Ich produziert Sinn; erst durch den Zweifel an der ›Welt‹ gelangt man zur Erkenntnis der göttlichen Vollkommenheit. Hieraus eine Säkularisierung und Individualisierung<sup>21</sup> von Sinn (immer verstanden als Organisationsprinzip der systemischen Wirklichkeit) abzuleiten, lag Descartes fern, denn für ihn war das Ich und seine Erkenntnis nur in Beziehung zu resp. Abhängigkeit von einem vollkommenen Gott denkbar. Daß er aber vielleicht bereits das Aufbrechen der Verklammerung seiner beiden systemkonstituierenden Sinnbegriffe (ratio und Glaube) im Scheitern der Theodizée erahnte, läßt seine wiederkehrende, suggestiv eingesetzte Behauptung vermuten, daß Gott kein Betrüger sein könne (z.B. 71).

Doch mit der Aufwertung der ratio zur erkenntniskonstituierenden Fähigkeit des Menschen, auch auf religiösem Gebiet, hatte Descartes auch eine Rationalisierung der Metaphysik, im Titel noch ›prima philosophia‹ genannt, eingeleitet. Als erstes fielen ihr jene supra-naturalistischen und daher contra-rationem-Wesen zum Opfer, die sich in mehr oder weniger anthropomorpher Gestalt ein metaphysisches Stelldich-ein gaben: die Hexen, Gespenster, Werwölfe, Vampire. Dem religiösen Weltbild des Mittelalters galten sie bloß als Irrglaube, jetzt wurden sie zu Aberglauben. Sie entschwanden als außer-natürlich aus dem kulturell akzeptierten religiösen Diskurs und wurden zu bloßen Chimären.<sup>22</sup>

Der Prozeß der rationalistischen ›Entzauberung‹ der Religion entfaltete allerdings schon bald eine Eigendynamik, die nicht nur die Randbereiche des religiösen Wirklichkeitsbegriffes bedrohte, sondern ins Zentrum seiner Kosmologie vorstieß. Denn das kirchliche Verständnis der Dämonen als Gehilfen Satans lieferte auch den ›Urvater des Bösen‹ als personale Erscheinung dem rationalistischen Zweifel aus und brandmarkte ihn als Aberglaube. Damit verbunden war eine Abwertung des Alten Testaments (AT), in dem der Teufel einen allzu festen Stammplatz in der Kosmologie innehatte. Deutlich läßt sich dies z.B. an der Anzahl der Separatausgaben des AT ablesen, die im 18. Jh. in Skandinavien erschienen: In Schweden gab es in diesem Zeitraum

21 Diese führte später zu Immanuel KANTS philosophischer Wende, wonach der Gegenstand (die Aufgaben der Metaphysik) sich nach dem erkennenden Subjekt ausrichtet, nicht umgekehrt (*Kritik der reinen Vernunft* (*Werke in sechs Bänden*, hrsg. v. Wilhelm WEISCHDEL; 2), Darmstadt 1956, 25f).

22 Vgl. Baruch SPINOZA schon 1674 (»De Apparationibus et Spectris, vel Lemuribus. Epistolae LI-LVI«, in: Ders., *Opera*; 4: *Epistolae*, hrsg. v. Carl GEBHARD, Heidelberg 1924, 241–62).

nur Separatausgaben des Neuen Testamentes (NT),<sup>23</sup> in Dänemark findet man immerhin eine Separatausgabe des AT, dafür aber dreizehn des NT.

Dem Rationalismus galt das Übernatürliche als widernatürlich: die von der ratio erfaßten Naturgesetze wurden der aufgeklärten Religion zum Dogma, dem sich selbst die ›Allmacht‹ des Schöpfers unterzuordnen hatte. Nicht länger konnte dieser von sich behaupten: »L'état, c'est moi«, stattdessen wurde er zu einem Bürgerkönig, dem ersten Bürger in seinem Staat, der rationalistisch längst entzaubert worden war,<sup>24</sup> zum vorbildlichen Bewohner einer rationalistisch-bürgerlich geprägten Welt. Als deren unumstößliche Konstitution agierte die Allmacht der erkannten Naturgesetze, während Gott zum aufgeklärten Monarchen über einen ethischen Rumpfstaat wie bei Locke wurde, zum Schöpfer der beobachteten Ordnung wie im Deismus oder bei Leibniz als Architekt der Weltmaschine, zum stillen, aber präsenten Bewohner wie im Pantheismus und Panentheismus, zum Garant der Unverletzlichkeit der Naturgesetze, die als ›Gottes Gedanken‹ gewertet wurden, wie bei H. C. Ørsted. Naturereignisse wurden entsprechend nicht mehr als übersinnliche Zeichen gedeutet, sondern als physikalische Erscheinungen: der naturwissenschaftliche Code hatte den metaphysischen abgelöst.

Diese rationalistische Reduzierung Gottes auf die Rolle des Schirmherrn der naturgesetzlichen Ordnung und Wahrers der (menschlichen) Humanitätsideale<sup>25</sup> verschärfte allerdings nur den Legitimationskonflikt, dem das religiöse Weltbild im 18. Jh. ausgesetzt war. Denn am deutlichsten zeigte sich die einen Paradigmawechsel einleitende Revolte des Mittels (=rationale Erkenntnis) gegen den Zweck (=Beweis der Gültigkeit eines unreflektiert-mythischen religiösen Weltbildes) in den vergeblichen Theodizéebemühungen des 18. Jahrhunderts. Lichtenberg

23 Stina HANSSON, »Skåder glaset på bordenom . . .«, in: *Den svenska litteraturen*; 2, 46.

24 Und dadurch ästhetisch langweilig, wie Carl in GOLDSCHMIDTS Erzählung *En Mai-fest* (und Karen BLIXEN später in zahlreichen Erzählungen) beklagte: »Det er ogsaa lumbent, at man har afskaffet de gamle Guder; den nuværende Gud lader Alt gaa saa urokkelig ensformigt, aldrig stiger han som Fader Zeus ned paa Jorden og overrasker et fromt Menneske med et Besøg — om nu Gud selv traadte ind til mig! Han selv, skinnende som paa Sinai og med et talløst Følge af Engle —«. In: [Meir Aron GOLDSCHMIDT,] *Fortællinger af Adolph Meyer*, Kbh 1968, 144.

25 Karl S. GUTHKE, *Die Mythologie der entgötterten Welt. Ein literarisches Thema von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Göttingen 1971, 54.

sagte im schicksalsträchtigen Jahr 1789, in dem der französische Kalender umgestellt und der Vernunft Tempel errichtet wurden: »Ich habe schon lange gedacht, die Philosophie wird sich noch selbst fressen. – Die Metaphysik hat sich zum Teil schon selbst gefressen.«<sup>26</sup>

Lichtenberg spielt auf das Denken Immanuel Kants an, der allem Übersinnlichen den Status einer konstitutiven Idee abgesprochen und es als regulative Idee der theoretischen Vernunft entlarvt hatte. Metaphysik war Kant schon in seinen frühen Schriften eine »Wissenschaft von den *Grenzen der menschlichen Vernunft*«, wie er 1766 in seiner Auseinandersetzung mit dem schwedischen Mystiker Emanuel Swedenborg (1688–1772) in den *Träumen eines Geistersehers, erläutert durch Träume der Metaphysik* schrieb.<sup>27</sup> Er resümierte in dieser Schrift:

Wir haben einige Philosophie nötig gehabt, um die Schwierigkeit zu kennen, welche einen Begriff [=die Metaphysik, S.M.S.] umgeben, den man gemeiniglich als sehr bequem und alltäglich behandelt. Etwas mehr Philosophie entfernt dieses Schattenbild der Einsicht noch mehr, und überzeugt uns, daß es gänzlich außer dem Gesichtskreise der Menschen liege. Denn in den Verhältnissen der Ursache und Wirkung, der Substanz und der Handlung dient anfänglich die Philosophie dazu, die verwickelte [sic] Erscheinungen aufzulösen und solche auf einfachere Vorstellungen zu bringen. Ist man aber endlich zu den Grundverhältnissen gelangt, so hat das Geschäft der Philosophie ein Ende [. . .]. (985)

Transzendente Dialektik führe lediglich zu nicht überprüfbaren Urteilen. Als regulative Idee sei das Übersinnliche nicht zu beweisen, allerdings könne man sich ihm durch Erkenntnistätigkeit asymptotisch annähern – und man könne es glauben. Kant sah seine Überlegungen denn auch eher als Chance für die Religion, die erst jetzt zu einer wahren »*Begleiterin der Weisheit*«<sup>28</sup> werden könne.

Diese metaphysische Abstinenzklärung der Philosophie und Emanzipation der Philosophie von der Theologie<sup>29</sup>, deren »Magd« sie

26 Zit. nach: Jörg ZIMMERMANN, »Metaphysik als Zweig der phantastischen Literatur«, in: *Zeitschrift für Didaktik der Philosophie* 8 (Nov. 1986), 202.

27 Immanuel KANT, »Träume eines Geistersehers, erläutert durch Träume der Metaphysik«, in: *Vorkritische Schriften bis 1768 (Werke in sechs Bänden)*, hrsg. v. Wilhelm WEISCHDEL; 1), Wiesbaden 1960, 983.

28 Ibid., 985.

29 DESCARTES nannte die Metaphysik, wie gesehen, noch die »prima philosophia«. Abgeschlossen wurde die Trennung der Philosophie von der Theologie dann im Werk SCHLEIERMACHERS (s. SCHMIDT, 216).

im Mittelalter noch gewesen war, bedeutete die endgültige Dethronisierung der auf Religion verengten Metaphysik als Basiswissenschaft. Sie wurde ein Teilsystem mit tendenziell eigenem Sinnbegriff. Und selbst wenn die Dogmen dieses Teilsystems eben gerade nicht rational beweisbar waren, war die ratio als Norm des kulturellen Diskurses doch auch hier im allgemeinen sinnkonstituierend: Gott war, wie gesehen, der Bürger-Gott, das ordnende Prinzip, seltener auch der impotent gewordene oder weltabgewandte deistische Gott wie in Voltaires *Candide ou l'optimisme* (1759). Was sich dem rationalen Diskurs als kultureller Norm nicht unterordnete, wurde zu ›parerga‹ (wörtl.: ›Zusätze‹, ›Supplemente‹; Kant nennt in der *Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft* (1793) Wunder, Geheimnisse und Gnadenmittel als »dreierlei Arten von *Wahnglauben* der uns möglichen Überschreitung der Grenzen unserer Vernunft in Ansehung des Übernatürlichen«<sup>30</sup>), die die innere Auszehrung der Religion kompensieren sollten. Völlig marginalisiert wurde der vorauflärerische, mythische Gottesbegriff, wie man ihn in der orthodoxen Kirche, aber auch in der Satanologie oder abgeschwächt bei dem spielenden Gott in *Bonaventuras Nachtwachen* (1804/05) findet – gerade diese Positionen sind aber auch natürliche Kinder der gescheiterten Theodizée des 18. Jh.

Diese Ausbildung des religiösen Diskurses war ein Teil der funktionalen Differenzierung des Gesamtsystems Gesellschaft, die sich in der Neuzeit auf alle Subsysteme erstreckte. Die alten segmentären Teilsysteme wurden von der ratio und ihrem Effizienzverständnis durchdrungen und richteten sich (bezogen auf das Gesamtsystem) funktional aus.<sup>31</sup> Der religiöse Diskurs unterlag bei dieser Modernisierung (wobei die Säkularisierung eine der wichtigsten Entwicklungen bezeichnet) einer enormen Verengung: Von der Norm sinnhaften Handelns wurde er zu einem funktionalisierten Teilsystem, beschränkt auf den Bereich des

30 »Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft«, in: *Schriften zur Ethik und Religionsphilosophie* (Werke in sechs Bänden, hrsg. v. Wilhelm WEISCHDEL; 4), Darmstadt 1963, 870. — Der Begriff des ›parergon‹ ist in den letzten Jahren wieder von DERRIDA bei seinem Versuch eines ›Diskurses über den Rahmen‹ aufgegriffen worden, wobei er Zentrum und parergon als gegenseitig bedingend, daher nicht in einem hierarchischen Verhältnis zueinander stehend bestimmte (Jacques DERRIDA, *La vérité en peinture*, Paris 1978). Vgl. CULLER (1988), 215.

31 Vgl. WILLKE (1987), 12ff. Diese Durchdringung bedingt keinesfalls eine Übernahme, sondern nur den Beginn einer Interaktion, die z.B. zur Differenzierung, Entdifferenzierung, Komplementärentwicklung u.ä. führen kann.



Jenseitigen, und selbst hier waren die ›Felder des Sagbaren‹ eingeschränkt.<sup>32</sup>

Die funktionale Differenzierung des Gesamtsystems führte allerdings bald zu einem vorübergehenden Ausdrucksvakuum, zu unübersehbaren Entfremdungserscheinungen. Denn 1) degenerierte die ratio zum Nützlichkeitsdenken und büßte dadurch tendenziell ihre ursprünglich systemintegrierende Eigenschaft ein, was Komplementärentwicklungen von Subsystemen erforderte; und 2) konnten zentrale Wissenschaftsprobleme (z.B. das Phänomen des Elektromagnetismus) nicht zufriedenstellend geklärt werden; vor allem blieb das sog. Leib-Seele-Problem, die *discordia concors* von Leib und Seele, ungelöst.

Ad 1) Von der Einengung der ratio zur Herrschaft der instrumentellen Vernunft: Schon der Mathematiker Descartes hatte nicht mehr der klassischen Forderung Genüge getan, schlichtweg das Denken zu denken. Er orientierte sein Denken an der »bei den Geometern übliche[n] Methode«<sup>33</sup> und brachte damit das ›reine‹, aexistentielle, wissenschaftlich-mathematische Denken in die Erkenntnistätigkeit ein (Comte galt die Mathematik bezeichnenderweise als die ›positivste‹ aller Wissenschaften). Das analysierende Ich (*res cogitans*) trennte sich vom Untersuchungsgegenstand, d.h. entfremdete sich ihm bewußt, um ihn dann ›als solchen‹ ›objektiv‹ zu analysieren und durch die Erkenntnistätigkeit auf epistemologisch erfahrbare (physikalische) Gesetzmäßigkeiten zu reduzieren.

Die Erfolge dieser neuen Methodik waren in der Tat beeindruckend, und das Bürgertum als Träger dieser von Max Weber beschriebenen Rationalisierung aller Lebensformen, das sich mit seiner Betonung der ratio bewußt von dem ›sinnlichen‹ Adel abgrenzte, stieg zur herrschenden Klasse auf. Der Verzicht auf die wesensmäßige (ontologische) Erfassung der Phänomene und die Beschränkung auf die Beschreibung ihrer quantitativen Beziehungen (Newtons ›Weltmaschine‹)

32 SCHMIDT, 199. Diese Verengung ist natürlich nicht überall in gleichem Ausmaß und in gleicher Geschwindigkeit durchgeführt worden, doch die Tendenz war in jedem Fall bekannt. Zum Teil hat man versucht, durch die Entwicklung von Integrationsstrategien (»*Integration*: beinhaltet eine solche Form der Organisation des Zusammenspiels zwischen differenzierten Teilen, welche den Zusammenhang eines gemeinsamen Ganzen mit emergenten Eigenschaften zuläßt«; WILLKE (1985), 174), z.B. durch die Herausbildung des Idealismus als Ideologie, den systeminternen Konflikt zwischen den tendenziell verschiedenen Sinn-Begriffen der Philosophie/Naturwissenschaft und der Religion zu vermeiden oder zumindest abzuschwächen.

33 DESCARTES, *Meditationen*, 11, auch 3, 4, 18, 62.

ermöglichte die erfolgreiche Manipulation des Untersuchungsgegenstandes und enorme Fortschritte auf allen Gebieten menschlichen Wissens, die sich nicht zuletzt in der industriellen Revolution niederschlugen. Erste Unstimmigkeiten im mechanistisch ausgerichteten Newtonschen Weltbild führten noch nicht zur Aufgabe des Paradigmas, das letzten Endes die um eine Dimension erweiterte euklidische Geometrie des Descartes war.<sup>34</sup>

Der Höhenrausch, in den die ratio geraten war, ließ sie jedoch ihre eigene Reduktion verkennen. Längst verstand man unter Rationalismus nicht mehr die Kunst des allfälligen Zweifels, also

die Fähigkeit, das zu problematisieren, was bis dahin als gegeben angenommen wurde; das der Reflexion zugänglich zu machen, was vorher nur Gegenstand des Gebrauchs war; allgemein Akzeptiertes zum Gegenstand einer Diskussion zu machen; unsere Lebensweise kritisch zu befragen. Diese Sicht der Rationalität situiert diese in der Fähigkeit, über unser Denken zu denken.<sup>35</sup>

Das Denken vermochte sich nicht länger selbst zu reflektieren: »Aufklärung hatte als bürgerliche längst vor Turgot und d'Alembert sich an ihr positivistisches Moment verloren.«<sup>36</sup> Der solchermaßen ahistorisch verstandene Positivismus machte das Denken zu einem mathematisch genau ablaufenden Determinismus von Ursache und Folge, zu einer universalen Problemlösungsfähigkeit – und behauptete zugleich (im Gegensatz zu Descartes!), damit nicht nur Denkstrukturen, sondern Wirklichkeitsstrukturen zu beschreiben, was seinen totalitären Wahr-

---

34 Dieser qualitative Sprung geschah erst im 20. Jh. mit der Einführung der »Relativität« (EINSTEIN) und der »Unschärfe« (HEISENBERG) in die Physik, die das NEWTONSche Weltbild endgültig zerstörten (James D. ZIEGLER, »Primitive, Newtonian and Einsteinian Fantasies: Three Worldviews«, in: *The Scope of the Fantastic – Theory, Technique, Major Authors*, 69–75).

35 Alvin GOULDNER, *The Dialectic of Ideology and Technology*, N.Y. 1976; zit. nach: CULLER (1988), 12. Niklas LUHMANN plädiert für eine Reformulierung der in der Postmoderne in Verruf gekommenen Rationalität, indem man ein System dann als rational bezeichnet, »wenn es die Unterscheidung von System und Umwelt in sich hineinkopieren kann, also sich selbst an dem, was es für die Umwelt hält, orientieren kann.« (Ingeborg BREUER, »Die Selbstbeobachtung des Systems. Ein Gespräch mit dem Soziologen Niklas Luhmann«, in: *Frankfurter Rundschau*, 5. Dezember 1992, ZB 2). Eine solche Definition der Rationalität als Differenz und nicht als Identität macht eine Metaphysizierung unmöglich.

36 Max HORKHEIMER/Theodor W. ADORNO, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Ffm 1971, 39.

heitsbegriff rechtfertigt. Der gesellschaftliche Diskurs über ›Welt‹ wurde so stark eingeschränkt:

In der Reduktion des Denkens auf mathematische Apparatur ist die Sanktion der Welt als ihres eigenen Maßes beschlossen. Was als Triumph subjektiver Rationalität erscheint, die Unterwerfung alles Seienden unter den logischen Formalismus, wird mit der gehorsamen Unterordnung der Vernunft unters unmittelbar Vorfindliche erkaufte. [...] Je mehr die Denkmaschinerie das Seiende sich unterwirft, um so blinder bescheidet sie sich bei dessen Reproduktion. Damit schlägt Aufklärung in die Mythologie zurück, der sie nie zu entrinnen wußte.<sup>37</sup>

Das Denken degeneriert zum unreflektierten Nützlichkeitsdenken, zur zweckrationalistischen Maschinenlogik, die Vernunft zu dem, was Horkheimer 1967 als ›instrumentelle Vernunft‹ geißelt hat.<sup>38</sup>

Ad 2) Das Leib-Seele-Problem: Descartes' Betonung der Vernunft als einzig erkenntniskonstituierend in der Nachfolge Platons war begründet durch sein Mißtrauen gegenüber den trügerischen Sinnen und schließt sich nahtlos an die Sinnenfeindlichkeit des Christentums an. Descartes wollte zwar, wie er ausdrücklich betonte, keinesfalls die anderen Seiten der Seele ausschließen (7f), aber seine wesensmäßige Unterscheidung von ›res cogitans‹ und ›res extensa‹ (die sog. ›Zweistanzenlehre‹) leistete einer solchen Reduktion auf den Dualismus Verstand vs. Materie unzweifelhaft Vorschub:

Ebendaraus also, daß ich weiß, daß ich existiere, und einstweilen nur von meinem Denken gewahr werden konnte, daß es zu meiner Natur oder meinem Wesen gehört, ebendaraus schließe ich mit Recht, daß mein Wesen auch allein im Denken besteht. [...] So ist, sage ich, soviel gewiß, daß ich von meinem Körper wahrhaft verschieden bin und ohne ihn existieren kann. (70)

Diesem ›einstweiligen‹ (!) Ich steht eine »Gliedermaschine« (22) gegenüber:

Ja, ebenso wie eine aus Rädern und Gewichten zusammengesetzte Uhr nicht weniger genau alle Naturgesetze beobachtet, wenn sie schlecht angefertigt ist und die Stunden nicht richtig anzeigt, als wenn sie in jeder

37 Ibid., 27f.

38 Max HORKHEIMER, *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft*, hrsg. v. Alfred SCHMIDT, Ffm 1967. Auch innerhalb der Phantastikforschung ist dieser Punkt aufgegriffen worden: So bemerkte SARTRE schon 1943, daß die Phantastik »die Maschen des Mechanismus zerfrißt« und die maschinenlogische, unreflektierte Verbindung zwischen Mittel und Zweck auflöse (SARTRE, 94ff).

Hinsicht dem Wunsche ihres Konstrukteurs genügt, so steht es auch mit dem menschlichen Körper, wenn ich ihn als eine Art von Maschine betrachte, die aus Knochen, Nerven, Muskeln, Adern, Blut und Haut so eingerichtet und zusammengesetzt ist, daß, auch wenn gar kein Geist in ihr existierte, sie doch genau dieselben Bewegungen ausführt, die mein Körper jetzt unwillkürlich ausführt und die also nicht vom Bewußtsein ausgehen. (75)

Descartes evoziert in seinen *Meditationes* das mitunter mit Faszination vermischte Trauma des naturwissenschaftlichen Menschen: die Vorstellung, daß die anderen – und in letzter Konsequenz auch man selbst – nichts seien als »Hüte und Kleider, unter denen sich ja Automaten verbergen könnten!« (28), daß der Mensch also hinreichend durch den Titel der berühmten Abhandlung La Mettries *L'homme plus que machine* (1748) beschrieben werden könne. Möglich war eine solche Reduktion, weil die cartesianische sog. Leib-Seele-/Subjekt-Objekt-Problematik zum Stolperstein der Erkenntnislehre wurde. Kann die Seele auf den Leib einwirken, und wenn ja, wie? Weder Descartes' Zirbeldrüse, die göttliche Hilfe der Okkasionalisten, die prästabilisierte Harmonie Leibniz' noch die verschiedenen, an die Newtonsche Physik angelehnten Erklärungsmodelle vermochten eine befriedigende Antwort zu geben.<sup>39</sup> Die wechselseitige Beziehung zwischen den cartesianischen Grundsubstanzen blieb prinzipiell ungeklärt und bot damit eine Nische für zahlreiche Theorien mit wissenschaftlichem Anspruch, jedoch zweifelhafter Seriosität, von denen sich der spätaufklärerische Mesmerismus alias animalischer Magnetismus im Zeitalter des Nordischen Idealismus in Skandinavien der größten Beliebtheit erfreute und fester Bestandteil des kulturellen Diskurses war.<sup>40</sup>

39 Für eine konzentrierte Darstellung des Leib-Seele-Problems und eines Lösungsvorschlages auf Grundlage des Unbestimmtheitsprinzips der Physik des 20. Jh. s. Hans JONAS, *Macht oder Ohnmacht der Subjektivität? Das Leib-Seele-Problem im Vorfeld des Prinzips Verantwortung*, Ffm 1981.

40 Zum Mesmerismus in Mitteleuropa s. Robert DARTON, *Der Mesmerismus und das Ende der Aufklärung in Frankreich*, übers. v. Martin Blankenburg, Ffm/Berlin 1986. Für eine exzellente kurzgefaßte kulturgeschichtliche Darstellung dieses Komplexes s. WÜNSCH, 84ff. Stellvertretend für die zahlreichen skandinavischen Aufsätze und Artikel zu diesem Thema in Zeitschriften wie *Læsefrugter*, *Brevduen*, *Intelligentsblade* etc. sei P. G. CEDERSCHJÖLDS Apologie in *Argus den Tredje* (Nr. 74, 15. Sept. 1821, 295f u. Nr. 95, 28. Nov. 1821, 382–386) und ein anonym Artikel aus *Studier, Kritiker og Notiser* (Nr. 32, 1. Nov. 1845, 249–52) angeführt, wo der animalische Magnetismus u.a. mit SWEDENBORG untermauert wird. Eine kurze Übersicht über den Mesmerismus in Dänemark findet sich bei Flemming LUNDGREEN-NIELSEN, »Sjælens natside. Det ubevidste i dansk romantik«, in: Hans BOLL-JOHANSEN/ders. (Hrsg.), *Kaos og kosmos. Studier i europæisk ro-*

Das Grundproblem liegt in Descartes' reduktiver, letzten Endes szientistischer Methode, die als Ausgangspunkt jeder Objektivierungsbemühung ein vernünftiges Ich bereits axiomatisch voraussetzt (auch hier schimmert wieder die Mathematik als Wissenschaftsideal durch). So gerät man in ein grundsätzliches Dilemma, sobald man sich dem eigenen Ich zuwendet: Die Entfremdung vom Untersuchungsgegenstand, die in der Mathematik die Erkenntnis ermöglicht, führt jetzt zu einer Entfremdung von sich selbst. Denn das auf seine Rationalität reduzierte erkennende Ich vermag strenggenommen nur Aussagen über das positivistisch Objektivierbare seiner selbst zu treffen (d.h. über jene Automate, die gerade in der Phantastik immer wieder eine große Rolle spielt<sup>41</sup>) oder aber über seine eigene Erkenntnistätigkeit. Hingegen kann keine rationalistische ›Zergliederung‹ das existentielle, emergente<sup>42</sup> Da-Sein des Menschen hinreichend beschreiben.

Man betrachte die Illustrationen in dem medizinischen Lehrbuch *De humani corporis fabrica* (1556) von Andreas Vesalius auf der nächsten Seite: Die Irritation speist sich aus dem auf die Spitze getriebenen Kontrast zwischen einer mechanistischen Menschensicht einerseits, die einem monistischen Materialismus huldigt und wo eine Dissektion möglich ist wie bei einer Uhr, die auch noch weiterläuft, wenn man vorsichtig ihr Gehäuse entfernt, und der Tatsache, daß es sich eben nicht um eine Uhr, sondern um Menschen handelt, deren

---

*mantik*, Kbh 1989, 79f. Einen Gesamtüberblick über die zahlreichen, von ihrer Bindung an religiöse Sekten befreiten okkulten Theorien in Mitteleuropa gegen Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jh. gibt schließlich Michael TITZMANN: »Zu Jung-Stillings ›Theorie der Geisterkunde‹: Historischer Ort und Argumentationsstruktur«, in: Johann Heinrich JUNG-STILLING, *Theorie der Geisterkunde* (Texte zum literarischen Leben um 1800; 8), Hildesheim 1979, 381–408.

41 Zum kultur- und wissenschaftsgeschichtlichen Hintergrund der Automate im 18. Jh. s. Brunhilde JAUSSEN, *Spuk und Wahnsinn. Zur Genese und Charakteristik phantastischer Literatur in der Romantik, aufgezeigt an den »Nachtstücken« von E. T. A. Hoffmann* (Europäische Hochschulschriften, Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur; 907), Ffm/Bern/New York 1986, 44f.

42 Die Emergenz ist für die ganze, auf DESCARTES zurückgehende Wissenschaftstradition *terra incognita*. HOBBS beschreibt seine Methode z.B. folgendermaßen: »Denn aus den Elementen, aus denen sich eine Sache bildet, wird sie auch am besten erkannt. Schon bei einer Uhr, die sich selbst bewegt, und bei jeder etwas verwickelten Maschine kann man die Wirksamkeit der einzelnen Teile und Räder nicht verstehen, wenn sie nicht auseinandergenommen werden und die Materie, die Gestalt und die Bewegung jedes Teiles für sich betrachtet wird.« (Thomas HOBBS, *Vom Menschen. Vom Bürger*, hrsg. u. übers. v. Günter GAWLICK (Philosophische Bibliothek; 158), Hamburg 1959, 67.)

emergente Qualität das Leben ist, welches in den dargestellten Situationen längst verschwunden sein müßte.

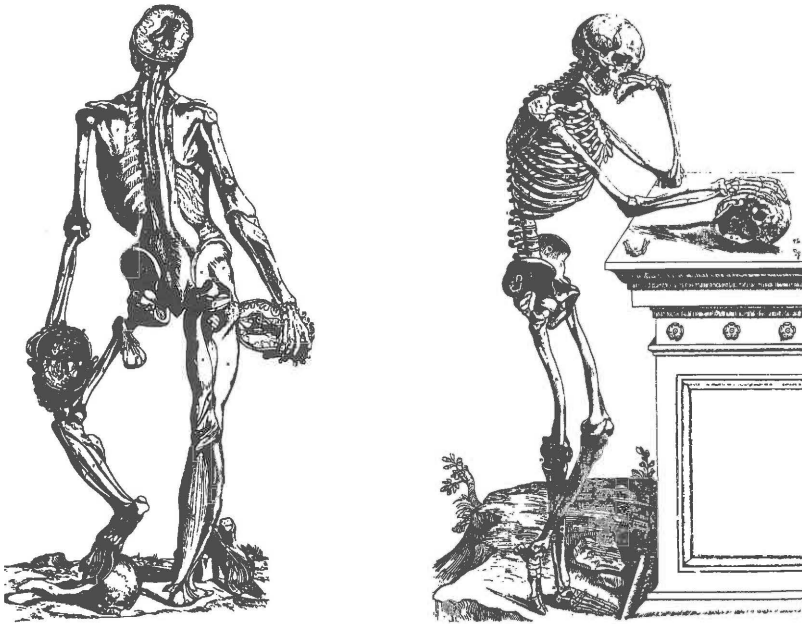


Abbildung: Illustrationen aus Andreas Vesalius,  
*De humani corporis fabrica* (1556)<sup>43</sup>

Es bleibt bei dieser Bewegung ein Erklärungsdefizit zurück, das für die rationale Erkenntnis *terra incognita*, mehr noch: ständige Bedrohung bleiben muß. Denn ein eigener psychologischer Diskurs fehlte noch, obgleich man schon früh begonnen hatte, die freigewordenen religiösen Ausdrucksfelder psychologisch zu erschließen. Dies geschah vor

43 Abbildung aus: *Andreae Vesalii Bruxellensis Icones anatomicae*. Ediderunt academia medicinae nova-eboracensis et bibliotheca universitatis monacensis MCMXXXIV. Reproduziert mit freundlicher Genehmigung der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz.

allem bei empiristisch-sensualistischen Den kern, die sich an der Formel Lockes orientierten: *Nihil est in intellectu, quod non sit prius in sensu*. So stellte David Hume in seiner *Natural History of Religion* (1755) fest, daß das Übernatürliche ein psychischer Projektionsraum sei.<sup>44</sup> Vor allem in der Literatur findet sich eine solche Umdeutung häufig: in Beckfords *Vathek* (1782) wird die Hölle zur Versuchung,<sup>45</sup> auch der Teufel in Cazottes *Le diable amoureux* (1772) hat nach dem Urteil Dörings »so viel Wirklichkeit, wie der Mensch ihm gestattet, ja er bedarf sogar des Menschen, um erst wirksam zu werden«,<sup>46</sup> und die in Kopenhagen erzogene Joakime aus Mauritz (Maurits) Christopher Hansens (1794–1842) *Den Forskudte* (1838) belehrt ihren Vater:

»Det forekommer mig rigtignok«, tog Joakime Ordet, »som om Fader har Uret i at kalde det Inkonsekvens, at man sætter en ny Udtolkning i Stedet for en ældre, idet man søger at forklare de Fænomener, der vise sig i Aande- og Legem-Verden. Hvad hin Oldtid kaldte Besværgelse af en Dæmon, kalde Mesmeristerne en magnetisk Paavirkning af en overlegen Vilje.«<sup>47</sup>

Das Ausdrucksverlangen konnte eine solche Umdeutung aber nicht vollauf befriedigen, denn die Psychologie war noch nicht zu einem eigenen Diskurs mit eigener Sinnorm ausdifferenziert. So fand zunächst nur eine Verschiebung statt:

Aber ihr [=der Wissenschaft] rationaler Nachweis der Nichtexistenz von Teufel und Hölle ruinierte zugleich eine Welt, die auf eine andre Weise in der Ordnung war, wenn sie sich in dem leibhaftigen Kontakt mit Gott und Satan wußte, und erreicht nicht mehr, als daß das vormals reale Dämonische, dem dergestalt immer zu wehren war, sich als ein irgend Irrationales und nicht minder Dämonisches in die individuelle Psyche flüchtete.<sup>48</sup>

44 S. LEDERER, 56.

45 Jorge Luis BORGES, »Vorwort«, übers. v. Maria Bamberg, in: William BECKFORD, *Vathek*/Léon BLOY, *Unliebsame Geschichten*, Stuttgart n.a., 9.

46 DÖRING, 64.

47 Mauritz HANSEN, »Den Forskudte«, in: Ders., *Noveller og Fortællinger*, hrsg. v. C. N. SCHWACH; 7, Christiania 1858, 27.

48 Wolfgang PROMIES, *Der Bürger und der Narr oder das Risiko der Phantasie. Eine Untersuchung über das Irrationale in der Literatur des Rationalismus*, München 1966, 221. »Je n'y crois pas, mais j'en ai peur«, entgegnete die Marquise du DEFFAND auf die Frage, ob sie an Gespenster glaube. (Zit. nach: MARZIN, Vorblatt.)

Die Gespenster waren zwar nicht mehr real, denn man wußte jetzt, daß sie Zeichencharakter hatten, Chiffren für etwas anderes waren, doch man war sich nicht klar darüber, wie diese Zeichen zu deuten waren, da die dazugehörige ›Sprache‹ unbekannt war. Der Psychologie bzw. Psychoanalyse fehlte, letztlich bis zu Freud, weitgehend ein eigener wissenschaftlicher Diskurs mit rationalem Weltbezug.<sup>49</sup>

Sie haben sich daran gewöhnt, eine solche [psychologische Denkweise] mißtrauisch zu betrachten, ihr den Charakter der Wissenschaftlichkeit abzusprechen und sie den Laien, Dichtern, Naturphilosophen und Mystikern zu überlassen,

hielt Freud 1915 den Zuhörenden seiner Vorlesungsreihe vor.<sup>50</sup> ›Psychologie‹ war und blieb zunächst Seelenkunde, die sich fremder Diskurse bedienen mußte.

Die Entwicklung des kulturellen Diskurses von der frühen Neuzeit bis zur aufkommenden Romantik läßt sich folgendermaßen zusammenfassen: Der Zerfall der religiösen Sinnorm und die funktionale Differenzierung führten zur Ausbildung eigenständiger Teilsysteme, zu denen auch das religiöse Teilsystem gehört. Das System als Ganzes gewinnt unzweifelhaft an Kontingenz, die u.a. für die bürgerliche Rationalisierung und Funktionalisierung genutzt wurde. Zugleich aber zeitigt die Modernisierung Entfremdungs- und Mangelerscheinungen des kulturellen Diskurses, schwarze Löcher im Ausdrucksvermögen, die durch Subsysteme aufgefangen werden müssen. Während das Individuum als Erkenntnisträger so aufgewertet wird,<sup>51</sup> daß man von einer

49 S. die Darstellung zur Entwicklung der Psychologie im 18. Jh. bei SCHMIDT, 231f.

50 Sigmund FREUD, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse (Gesammelte Werke*, hrsg. v. Anna FREUD et al.; 11), 5. Aufl. Ffm 1969, 13. Seinen Einsatz für die Neubewertung des Ich und dessen Erforschung umreißt er in dieser Vorlesungsreihe mit folgendem Satz: »Ich habe mir schon einmal die Freiheit genommen, Ihnen vorzuhalten, daß ein tief wurzelnder Glaube an psychische Freiheit und Willkürlichkeit in Ihnen steckt, der aber ganz unwissenschaftlich ist und vor der Anforderung eines *auch das Seelenleben beherrschenden Determinismus* die Segel streichen muß«. (Ibid., 104. H.: S.M.S.) KÜNZLER hat nachgewiesen, daß die Sexual-Trieb-Theorie FREUDS, nach dessen eigener Einschätzung der wichtigste Teil der psychoanalytischen Theorie, als »biologisch fundierter Teil der Lehre« (285) in die naturwissenschaftliche Tradition einer materialistischen Physiologie einzuordnen ist (Erhard KÜNZLER, »Freuds somatisch fundierte Trieblehre in den ›Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie‹ (1905)«, in: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen* 34 (März 1980), 280–302).

51 S. SCHMIDT, 84–100. Er charakterisiert die neugewonnene Individualität systemtheoretisch als »Selbstreferenz in Form eines reflexiven Subjektivismus«. (91)



Individualisierung von Wirklichkeit sprechen kann,<sup>52</sup> müssen der ratio als Norm sinnhaften Handelns in Abwesenheit eines noch nicht ausgebildeten psychologischen bzw. psychoanalytischen Diskurses a) jene Bereiche des Ich zum Problem werden, die rationalistisch nicht konsumierbar (=reduzierbar) sind und sich häufig metaphysisch entleerter, tropisierter ›Felder des Sagbaren‹ bedienen, b) die Beziehung zwischen Leib und Seele/Psyche zum Problem werden. Diese Bereiche lassen sich – wären sie denn irgendwie artikulierbar – als parerga des kulturellen Diskurses des späten 18. Jh. bestimmen. Die parerga bieten also einen Raum für das Marginalisierte<sup>53</sup>, das Emotive, Irrationale, Mythische – mit fließendem Übergang zum Adiskursiven.

Welcher Diskurs aber war fähig, sich derart zu entgrenzen (d.h.: die neuentstandene Kontingenz des Gesamtsystems zu nutzen), daß er die parerga artikulieren und damit zumindest in den Grundzügen wieder systemintegrierbar machen konnte? Welcher Diskurs konnte noch das »Versprechen komplexer, risikoreicher, innovativer Erfahrungs- und Erlebnismöglichkeiten ganzheitlicher Art [bieten], in den kognitive, moralische und hedonistische Momente integriert bleiben (bzw. werden) können«<sup>54</sup>?

Kant wies auch hier den Weg: als ästhetisches Phänomen hätten die parerga einen Wahrheitsanspruch, der nicht mit dem wissenschaftlichen konkurrieren könne und müsse:

Die Einbildungskraft (als produktives Erkenntnisvermögen) ist nämlich sehr mächtig in Schaffung gleichsam einer andern Natur, aus dem Stoffe, den ihr die wirkliche gibt [. . .], wobei wir unsere Freiheit vom Gesetze der Assoziation (welches dem empirischen Gebrauch jenes Vermögens anhängt) fühlen, nach *welchem* uns von der Natur zwar Stoff geliehen,

---

52 Dieser neuen Weltansicht entspricht der Diskurs der metaphorischen Perspektivik, der sich erst in der zweiten Hälfte des 18. und im 19. Jh. entwickelte. Während ›technische‹ Ausdrücke für Perspektive sich in Skandinavien weitgehend analog zur Entdeckung der Perspektive in der Malerei nachweisen lassen, sind die eher metaphorischen Termini durchweg jüngeren Datums: ›synsmåde‹ 1828 (mit wechselnden Präpositionen im ganzen 19. Jh., was Unsicherheiten im Gebrauch andeutet); ›synsvinkel‹ 1867; ›betragtningmåde‹ 1867; ›standpunkt‹ 1792; ›øiepunkt‹ 1748; ›betraktelsesått‹ 1842. Das schwedische Wort ›åskådningssått‹ fehlt z.B. noch in DALINS *Ordbok öfver Svenska språket*, Sthlm 1850. Dieser neue Diskurs ist Ausdruck des Zerfalls der metaphysisch und dadurch kollektiv garantierten ›Wirklichkeit‹ in individuelle Entitäten.

53 Vgl. SVENSEN (1991), passim.

54 SCHMIDT, 21.

dieser aber von uns zu etwas ganz anderem, nämlich dem, was die Natur übertrifft, verarbeitet werden kann.<sup>55</sup>

Ein Reservat für die sich selbst fressenden metaphysischen Felder im Lande der Ästhetik, um die Ausdrucksfähigkeit des kulturellen Diskurses zu erhalten und dem Gesamtsystem ganzheitliche Lösungen für Zentralprobleme der Epoche anzubieten?<sup>56</sup>

Auch der bisher bewußt ignorierte literarische Diskurs unterlag in der Neuzeit einer funktionalen Differenzierung, die in einem eigenständigen Teilsystem resultierte. Die Ausbildung dieses Teilsystems bis zur Romantik folgte dabei im wesentlichen dem von der Systemtheorie entwickelten Evolutionsschema<sup>57</sup>, wobei die einzelnen Stadien jedoch nicht immer eindeutig voneinander zu trennen sind:

55 Immanuel KANT, »Kritik der Urteilskraft«, in: Ders., *Kritik der Urteilskraft und Schriften zur Naturphilosophie* (Werke in sechs Bänden, hrsg. v. Wilhelm WEISCHEDL, 5), Darmstadt 1957, 414.

56 ZIMMERMANN, passim. Auch der jüngste der Pfarrerssöhne wertet in ASBJØRNSSENS *Julebesøket i præstegården* den alten Volksaberglauben auf romantische Weise in apologetischer Absicht poetisch um: »Overtroen, var folkets Poesi og hadde engang vært dets religion, dets grunnlag, de gamle forestillinger om vesener som var menneskene hulde eller fiendske.« (Peter Christen ASBJØRNSSEN/Jørgen MOE, *Samlede eventyr*; 3, Oslo 1975, 465f.) [H.: S.M.S.]

57 Zum Evolutionsbegriff in der Systemtheorie s. WILLKE (173). Für die Systemtheorie ist das Grundgesetz der Evolution nicht etwa allein die DARWINSche funktionale Anpassung an die Umwelt, also Variation mit nachfolgender Selektion, sondern ein Streben nach Komplexität, welche »den Grad der Vielschichtigkeit, Vernetzung und Folgelastigkeit eines Entscheidungsfeldes [bezeichnet]. In lebenden Systemen ist Komplexität immer organisierte Komplexität [. . .], d.h. spezifische Zwänge der ganzheitlichen Organisation des Systems erzwingen »unwahrscheinliche Zustände« der Selektion und Kombination von möglichen Ereignissen.« (Ibid., 174) Dieses Streben nach Komplexität artikuliert sich in sechs Systemfunktionen, die sich im Laufe der Evolution als notwendig zu absolvierende, aufeinander aufbauende Entwicklungsstufen darbieten (Abbildung von ibid., 91):

Funktion	Problem	Konflikttyp	Abstimmungsmodus	Folgeproblem	evolution. Lösungsschema
Grenzbildung	Umwelt	Differenz	konstitutiv	sachliche Komplexität	Assimilation
Ressourcengewinnung	Knappheit	Disparität	allokativ	soziale Komplexität	Rollendifferenzierung
Strukturbildung	Ordnung	Diskrepanz	normativ	zeitliche Komplexität	Prozeßregeln
Prozeßsteuerung	Zeit	Divergenz	prozessual	operative Komplexität	Reflexivität
Reflexion	Identität	Dissens	diskursiv	kognitive Komplexität	Integration
Genese	Evolution	Dependenz	generativ	Systemkomplexität	generative Differenzierung

S. auch die systemtheoretisch beeinflusste Darstellung der Kritikgeschichte bei Jochen SCHULTE-SASSE, »Der Begriff der Literaturkritik in der Romantik«, in: Peter U. HOHNEDAL (Hrsg.), *Geschichte der deutschen Literaturkritik 1730–1980*, Stuttgart 1985, 76–127.

*Stufe 1: Grenzbildung.* Diese Funktion ist eine konstitutive Konstante, da zur Erhaltung des Systems seine beständige Abgrenzung zur Umwelt notwendig ist, also das Festschreiben einer Differenz. Für die Literatur als System fungiert hier die spezifische poetische Sprache als Leitdifferenz; die (rhetorische/symbolische/konnotative) Literarizität eines Textes unterscheidet ihn idealiter von einem Gebrauchstext.

Das Mittelalter kannte noch keine strenge Unterteilung zwischen den *artes mechanicae* und den *septem artes liberales* – und praktizierte sie schon gar nicht. Erst gegen Ende des 18. Jh. emanzipierte sich die Kunst von jahrtausendealten Ansprüchen wie dem Mimesis-Postulat (*ars imitatur naturam*)<sup>58</sup> und der sakralen Verpflichtung, wenn schon nicht als mythischer Kult, so doch zur Lobpreisung eines außerhalb ihrer selbst liegenden Transzendenten zu dienen<sup>59</sup>. Der Referenzrahmen wechselt: Statt wahr/falsch oder nützlich/nutzlos wird der disjunktive, asymmetrische Code des Schönen/Häßlichen systemkonstitutiv.<sup>60</sup> Ästhetische Codesysteme liegen jetzt der Literatur zugrunde, während ethische oder religiöse Codes nur im Zusammenhang mit konkreten Umweltbeziehungen Verwendung finden. Friedrich Schlegel drückte diese systemstrukturierende Emanzipation des ästhetischen Codes in einem *Athenäum*-Fragment folgendermaßen aus:

Eine Philosophie der Poesie überhaupt aber würde mit der Selbständigkeit des Schönen beginnen, mit dem Satz, daß es vom Wahren und Sittlichen getrennt sei und getrennt sein solle, und daß es mit diesem gleiche Rechte habe.<sup>61</sup>

*Stufe 2: Ressourcengewinnung.* Auf dieser Stufe der Evolution geht es darum, Ressourcen für das eigene System zu erschließen, das durch dieses Streben wiederum mit den anderen Systemen in Interaktion treten muß. Wie man sah, konnte sich die Literatur zum einen ehemals metaphysischer Ausdrucksfelder bemächtigen, die jetzt ästhetisch besetzt wurden, zum anderen boten sich ihr schwarze Löcher im gesell-

58 Vgl. die ausführliche Darstellung bei PREISENDANZ.

59 Bei DÜRER heißt es noch: »Dan dy kunst ist gros, schwer vnd gut, vnd wir mügen vnd wöllen sy mit grossen ernen jn das lob gottes wenden.« (*Schriftlicher Nachlaß*, hrsg. v. H. RUPPRICH; 2, Berlin 1966, 104.)

60 Niklas LUHMANN, »Ist Kunst codierbar?«, in: Siegfried J. SCHMIDT (Hrsg.), »schön«: *Zur Diskussion eines umstrittenen Begriffs*, München 1976, 60ff.

61 Friedrich SCHLEGEL, *Kritische Schriften*, hrsg. v. Wolf Dietrich RASCH, München 1971, 55f.

schaftlichen Ausdrucksvermögen dar (der fehlende psychologische Diskurs), die nur sie – wenn auch indirekt – artikulieren konnte.<sup>62</sup> Der literarische Diskurs unterlag einer Psychologisierung und konnte so als psychischer Erfahrungsraum, aber auch als Quelle erfahrungsseelenkundlicher Erkenntnisse dienen.<sup>63</sup>

Dieser Vorgang der Ressourcengewinnung bedeutet aber immer, daß lexikalische Größen wie »Hexe«, »Gespenst« oder andere wirklichkeitsinkompatible Erscheinungen, die aus dem metaphysischen Diskurs entnommen wurden, in die Grammatik des eigenen Systems eingepaßt, d.h. ästhetisiert und dadurch plural (=polysemisch) wurden. Das symbolhafte Gespenst einer Erzählung erfüllt daher eine weit vielfältigere Funktion als das Gespenst des Volksglaubens. Möglich war diese Ästhetisierung nur durch die Hauptstrategien zur Ressourcengewinnung gegen Ende des 18. Jh., nämlich die Abkehr vom Mimesispostulat und der Regelpoetik bei gleichzeitiger Aufwertung der Phantasie als derjenigen Tätigkeit, welche es ermöglicht, nicht nur Vorhandenes zu kombinieren, sondern Neues zu schaffen (Kants Unterscheidung der reproduktiven von der produktiven Einbildungskraft, s.o.).<sup>64</sup>

*Stufe 3: Strukturbildung.* Durch funktionale Rollendifferenzierung wird ein Gewinn an Verarbeitungsfähigkeit erzielt. In sozialen Systemen treten die unabdingbaren Spezialisten auf den Plan. In der jetzt eigenen, emergenten Struktur, die sich am neuen Code des Schönen/Häßlichen orientiert, treten Differenzierungs- und Entdifferenzierungsprozesse ein, welche die Verarbeitungsfähigkeit des Systems steigern. Der Bildungsroman entsteht z.B., um den Konflikt zwischen dem »neuen« Individuum und der Gesellschaft bearbeiten zu können, das

---

62 Womit keinesfalls gesagt ist, daß Literatur ausschließlich dazu dienen kann, solche »Löcher« zu artikulieren, wie dies TODOROV und BELLEMIN-NOËL bei ihrer These voraussetzten, daß die phantastische Literatur im 20. Jh. keine Existenzberechtigung mehr habe, da das Verdrängte jetzt direkt artikuliert werden könne (TODOROV, 143; BELLEMIN-NOËL, 118). Beide übersehen, daß ein System im Laufe der Evolution emergente Qualitäten gewinnt und daher nicht mehr auf seine Einzelelemente zurückgeführt werden kann.

63 So Karl Philipp MORITZ' Einschätzung der Belletristik (SCHMIDT, 231). LUNDGREEN-NIELSEN resümiert: »Digtere er i deres praksis forud for den psykologiske videnskab« (78). Wie fragwürdig es ist, Psychologie und Belletristik in Texten dieser Zeit voneinander zu trennen, hat OBERMEIT nachgewiesen (Werner OBERMEIT, *Das unsichtbare Ding, das Seele heißt. Die Entdeckung der Psyche im bürgerlichen Zeitalter*, Ffm 1980). Nicht zuletzt FREUD hat immer wieder Beispiele aus der Belletristik herangezogen.

64 ENGBAHL, 80. Zur Aufwertung der Phantasie in der Romantik auch PREISENDANZ, 55ff.

tragelaphische romantische Kunstmärchen z.B., um ganzheitliche Erfahrung literarisch gestalten zu können.

*Stufe 4: Prozeßsteuerung.* Das System bildet jetzt die Fähigkeit aus, aus sich heraus neue Ziele zu setzen, also nicht nur auf Außeneinflüsse zu reagieren. Dies geschieht durch die Differenzierung von Struktur und Prozeß; aufgrund seiner ›Geschichte‹ erhält das System so ein ›Gedächtnis‹. Man hat zur Kennzeichnung dieser Selbstreferentialität häufig von der (klassisch-romantischen) Autonomie der Kunst gesprochen<sup>65</sup>, die aber wohlgekannt noch keine (auch nicht im Eigenverständnis der zeitgenössischen Poetik) Autarkie<sup>66</sup> war, also völlig ohne Bezug zu ethisch-moralischer Verbindlichkeit wie später im Eigenverständnis des Ästhetizismus. Luhmann hat zur Kennzeichnung des Literatursystems den in der biologischen Systemtheorie entwickelten Begriff der Autopoiesis benutzt.<sup>67</sup> Willke definierte die Autopoiesis folgendermaßen:

Der Begriff bezeichnet in der Systemtheorie eine Organisation der Operationen eines Systems, durch welche alle Elemente eines Systems durch die selektive Verknüpfung der Elemente dieses Systems erzeugt werden. Der Begriff impliziert, daß nur das System selbst seine Elemente erzeugen kann und in der Tiefenstruktur seiner Selbststeuerung von seiner Umwelt unabhängig ist.<sup>68</sup>

Schmidt hat zu Recht gegen die Übernahme dieses Begriffes eingewandt, daß er auf soziale Systeme nur in einem metaphorischen Sinne angewandt werden könne. (54)<sup>69</sup> Das Literatursystem sei nicht im

65 PREISENDANZ weist zu Recht darauf hin, daß diese vielbeschworene Autonomie zunächst mehr ein theoretisches Postulat denn ein literarisches Faktum war. Konsequenz sei die Autonomie erst im 20. Jh. praktiziert worden.

66 Mit SCHULTE-SASSE ist unbedingt zu betonen, daß die Romantik keinem Eskapismus huldigte, sondern nur die Kunst der funktionalen Indienstnahme entziehen wollte, wie man sie z.B. in der Aufklärung sah (88). Das Schöne sollte nicht auch noch der instrumentell-reduzierten Vernunft unterworfen werden, damit es sein kritisch-utopisches Potential erhalten könnte. Statt ›planer Wirklichkeitsflucht‹ also im systemtheoretischen Verständnis eher ein »Vollzug von Wirklichkeit« (Niklas LUHMANN, »Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst«, in: *DELFIN* 3 (1984), 52).

67 Z.B. in: Niklas LUHMANN, »Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst«, in: *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselementes*, hrsg. v. Hans Ulrich GUMBRECHT u. K. Ludwig PFEIFFER, Ffm 1986, 623.

68 WILLKE, 173.

69 Ein Einwand, den LUHMANN (in BREUER) nicht gelten läßt: »[. . .] man muß den Begriff der Autopoiesis nur abstrakt genug definieren.« Für eine konkrete Applikation erscheint mir jedoch der Begriff der Autonomisierung brauchbarer.

naturwissenschaftlichen Sinne abgeschlossen; so werde z.B. die Wahl der Themen in der Literatur (mit Ausnahme der Thematisierung der Selbstreferentialität in der Metaliteratur) von anderen Systemen beeinflusst. Schmidt schlug statt Autopoiesis den Begriff der Autonomisierung vor (61f), um so die Dynamik des Literatursystems und seine Interaktion mit anderen Systemen (z.B. die Übernahme von Themen, aber Fiktionalisierung dieser Stoffe gemäß des eigenen Codes) zu erfassen.

Eng verbunden mit dieser Autonomisierung des Sozialsystems Literatur und des literarischen Diskurses ist die

*Stufe 5: Reflexion.* Das System vermag sich selbst zu thematisieren, als System und als Umwelt anderer Systeme. Es reflektiert seine Fähigkeit, Welten selbst und *neben* dem Wirklichkeitsmodell anderer Diskurse ästhetisch zu realisieren.<sup>70</sup> (Damit einher geht eine Aufwertung des Künstlers zum Demiurgen, zum »Lebens- und Welthermeneut«<sup>71</sup>.) Literatur erhält die Fähigkeit zur Dialogizität und vermag ihre Autoreflexivität in Interaktion mit der Umwelt zu thematisieren, wozu in der Romantik z.B. die romantische Ironie diene.

Schmidt faßt die Entwicklung der Literatur im 18. Jh. folgendermaßen zusammen: »Im Verlauf der funktionalen Differenzierung der Gesellschaft im 18. Jahrhundert entsteht ein autonomisiertes, selbstorganisierendes Sozialsystem Literatur als konstitutives Teilsystem der Gesellschaft.«<sup>72</sup> Die Autonomisierung des selbstreferentiellen Systems äußert sich im literarischen Diskurs vor allem in einer Ästhetisierung des Literaturbegriffes, die sich in der Abkehr vom Mimesispostulat und der Regelpoetik und in neuen poetologischen Werten wie Originalität und Authentizität niederschlägt.<sup>73</sup>

Zentral für die Phylogenese des Phantastischen ist die tendenzielle Signifikatverschiebung, die durch die neue emergente Qualität des literarischen Diskurses bedingt wird: Metaphysisches wird einer Ästhetisierung unterzogen, da es als Metaphysisches überwunden ist. Tieck lobte in seinem Aufsatz »Shakspeare's Behandlung des Wunderbaren«,

70 S. die ausführlichere Darstellung bei BLUMENBERG, 12ff.

71 SCHMIDT, 80.

72 Ibid., 19.

73 Allerdings sollte nicht vergessen werden, daß diese Ästhetisierung nur *ein* Aspekt der Autonomisierung war neben der Institutionalisierung und Professionalisierung der Handlungsrollen (z.B. Trennung der Expertenlesenden von den Massenlesenden, des Verlegens vom Drucken) und der Kapitalisierung des Buchmarktes. (Ibid., 280.)

wie Shakespeare »den gemeinen Aberglauben zu den schönsten poetischen Fiktionen« veredelte.<sup>74</sup> Maupassant verglich das Übernatürliche in seinem bereits zitierten Artikel »Le fantastique« (1883) mit einem Parfüm, das aus einem Flacon entwichen ist und erst als Gas, nicht als Flüssigkeit, seine betörende Wirkung entfalten kann.

Nicht zuletzt zahlreiche phantastische Erzählungen thematisieren diese Verschiebung, die – systemintern – durch das Oszillieren der Literatur als pluraler Sprache zwischen den beiden Formen ihrer textuellen Transzendenz ermöglicht wird. Hansen z.B. stellt diese Verschiebung in knapper Exemplarizität in seiner Meta-Erzählung *Hovedvandsægget* (1820) dar. Um sein Pfand auszulösen, erzählt Herr Hansen (!) die phantastische Geschichte vom Riechwasserei einer alten häßlichen »Finnin« vor fünfzig Jahren. Dieses Ei, das als magisches Requisit Wünsche erfüllt, bekommt jeweils der Verlobte der Finnin, und wenn es ihm nicht gelingt, es nach einer Viertelstunde an einen anderen Herren loszuwerden, muß er die Finnin heiraten. Bekommt sie es selbst aber wieder in die Hände, werden alle Wunscherfüllungen rückgängig gemacht. Genau dies geschieht natürlich, und die alte Finnin macht einen klassischen Abgang unter Schwefel- und Pechgestank. »Og dermed har jeg indløst mit Pant«<sup>75</sup>, schließt der Erzähler.

Tysdahl hat *Hovedvandsægget* als Beleg für einen Übergang zum Realismus bei Hansen gedeutet, denn hier treffe man auf »velfødte giester [som] spøker med det fantastiske«<sup>76</sup>. Aber sie scherzen nicht mit dem Phantastischen – sie scherzen in phantastischer Weise mit dem Übernatürlichen, das noch wie ein Parfümduft in der Luft hängt und ästhetisch genutzt werden kann. Denn der Erzähler verkündet keine Glaubensinhalte: die historische Transposition des Erzählten (»vor fünfzig Jahren«), vor allem aber die ironisch-satirische Erzählweise machen dies deutlich. In der Binnenerzählung wird zwar vorübergehend die Realität transzendiert, und man bekommt (wenn man sich auf die Bedingungen einläßt) 15 Minuten lang einen Wunsch erfüllt – aber dies wird von jemandem erzählt, der selbst sein Pfand auslösen will (ein typischer Anlaß für das Erfinden einer adhoc-Geschichte!) und deshalb eine Geschichte von sechs Seiten erzählt. Die Erzähldauer dieser sechs

74 TIECK (1975), 3.

75 Mauritz HANSEN, »Hovedvandsægget. Et Indfald«, in: Ders., *Noveller og Fortællinger*, hrsg. v. C. N. SCHWACH; 2, Christiania 1855, 44.

76 TYSDAHL (1988), 39.

Seiten dürfte ca. 15 Minuten betragen, also entspricht die Erzählzeit der erzählten Zeit. Das magische Requisit als *Unterpfand* des Verlobungsvertrages entspricht also strukturell der Binnenerzählung. Der Verlobungsvertrag der Binnenerzählung um 1770 mit seinen übernatürlichen Folgen ordnet sich dem Fiktionsvertrag der Erzählung um 1820 mit seinen phantastischen Folgen unter.

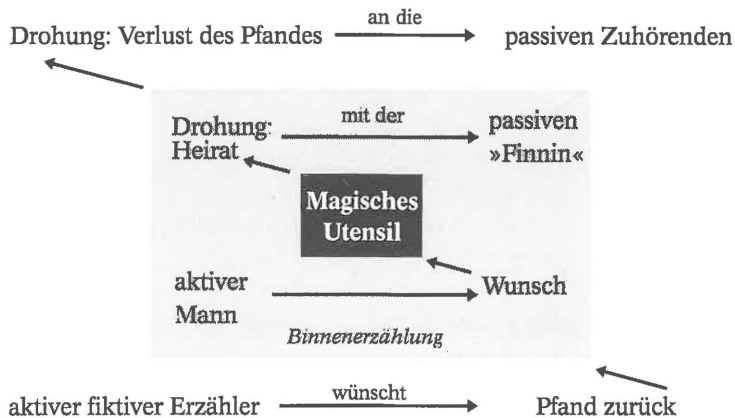


Abbildung: Interaktionen in Hansens *Hovedvandsægget*

### 3.2 Die Autogenese des neuen Genres in Skandinavien

Im folgenden soll der Versuch unternommen werden, die Genese des Phantastischen am Beispiel der skandinavischen Literaturen unter weitgehender Beschränkung auf den literarischen Diskurs aufzuzeigen. Untersucht werden soll also ein Ausschnitt der Binnendifferenzierung, die notwendig war, um die Verarbeitungsfähigkeit und Leistung des selbstreferentiellen und selbstorganisierenden Systems ›Literatur‹ zu steigern. Das Untersuchungsmaterial besteht aus einer Textgruppe zu- meist eher umfangreicher ›eventyr‹ der Jahre um 1820, die auf der Rezeption von Volksstoffen in der Romantik fußen.<sup>77</sup> Im Zentrum der

<sup>77</sup> S. hierzu: MÖLLER-CHRISTENSEN, 16–23; Hugo MOSER, »Sage und Märchen in der deutschen Romantik«, in: *Die deutsche Romantik*, 253–276.



Analyse sollen die verschiedenen narrativen Strategien zur Modernisierung des Wunderbaren stehen. Modernisierung bedeutet in diesem Zusammenhang: ästhetische Nutzbarmachung durch Fiktionalisierung, damit ein autonomisierter Raum entstehen kann, in dem Erfahrungsinhalte und Problematiken fiktional bearbeitet werden können. Ausgangsform für diese Modernisierung war das Wunderbare der ›Einfachen Formen‹ bzw. ihrer bereits vergegenwärtigten Form (also in Sage, Märchen, Legende, Mythe – die anderen Einfachen Formen kennen das Wunderbare nicht als funktional zugehörig)<sup>78</sup>.

Beschränkt man sich auf die Erzählprosa, so resultierten jene ästhetischen Aktualisierungsversuche des Wunderbaren, die auf der Poetik der Romantik aufbauen, vorwiegend in zwei Formen, deren Unterscheidung (als Folge der dezidiert tragelaphischen Intention der Romantik) nicht immer einfach ist: dem (Kunst-)Märchen und der phantastischen Erzählung. Eigentlich neu war allerdings nur die phantastische Erzählung,<sup>79</sup> während das (Kunst-)Märchen an eine vorhandene

78 Andre JOLLES, *Einfache Formen. Legende/ Sage/ Mythe/ Rätsel/ Spruch/ Kasus/ Memorabile/ Märchen/ Witz*, 2., unveränd. Aufl. Tübingen 1958. JOLLES' ›klassisch‹ gewordenen ›Einfachen Formen‹ haben jedoch, um ein gerne zitiertes Forschungsresümee Wolfgang MOHRs ebenfalls anzuführen, »bisher doch mehr erregend als klärend« gewirkt. (›Einfache Formen‹, in: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, 2. Aufl. hrsg. v. Werner KOHLSCHMIDT u. Wolfgang MOHR; 1: A–K, Berlin 1958, 321.) JOLLES hatte morphologisch-psychomental die im Titel genannten Einfachen Formen aus grundlegenden ›Geistesbeschäftigungen‹ abgeleitet und sie anschließend unterschieden von ihren Vergegenwärtigungen, also z.B. Vita (zu Legende), Saga (zu Sage), Mythos (zu Mythe) etc., die bereits literarisiert sind (55). Als weitere Stufe der Literarisierung unterscheidet er weiterhin die ›Bezogene Form‹ (108). Sowohl JOLLES' Konstitution der Einfachen Formen durch ›Geistesbeschäftigungen‹ (was seinen morphologischen Ansatz untergräbt, s. L. PETZOLDT, »Einfache Formen«, in: *Reallexikon der germanischen Altertumskunde*, hrsg. v. Heinrich BECK et al., 2., völlig neu bearb. u. stark erw. Aufl.; 7, Berlin/New York 1989, 1) als auch seine Zuordnung der ›Vergegenwärtigungen‹ auf die ›Einfachen Formen‹ (z.B. die Saga zur Sage!) sind vielfach kritisiert worden (s. außer in den bereits genannten Aufsätzen auch von Hermann BAUSINGER, *Formen der ›Volkspoesie‹* (Grundlagen der Germanistik; 6), 2., verb. u. verm. Aufl. Berlin 1980, 55–69). JOLLES' Neueinführungen ›Kasus‹ und ›Memorable‹ haben sich in der Forschung zudem nicht durchsetzen können (PETZOLDT, 5). — Wenn ich trotz all dieser berechtigten Kritik JOLLES' Begriff übernommen habe, so vor allem deswegen, weil er für meine Fragestellung zweifellos ›Genres‹ im Zusammenhang benannt hat (Mythe, Märchen, Sage, Legende), die als empirisch vorhandene morphologische Grundmuster volkstümlichen (im Sinne von: mündlich tradierten) Erzählens gelten können. Für die Definition dieser einzelnen ›Einfachen Formen‹ beziehe ich mich allerdings (s.u.) auf die von JOLLES abweichenden Ergebnisse neuerer Erzählforschung.

79 CESERANI bemerkt zum Auftreten des Phantastischen: »Its new presence was deeply felt by most of the then existing and practised lyrical, narrative and dramatic genres.« (127)

Erzähltradition, oder genauer (um hier gleich eine wichtige Differenz zu markieren): *Schreibtradition* seit Boccaccios *Decamerone* (1348–53) oder spätestens Straparolas *Le Piacevoli Notti* (1550/53) anknüpfen konnte<sup>80</sup>.

Die ästhetische Umformung des Wunderbaren war in Skandinavien allerdings durch die im Mittelalter angesiedelten Ritterromane eines Fouqué oder Contessa vorgeprägt, die sich auch im Norden großer Beliebtheit erfreuten und deren Rezeption sich in mehreren der untersuchten Texte nachweisen läßt. Hingegen konnten die skandinavischen Autoren und Autorinnen nicht auf eine nennenswerte einheimische Tradition literarischer Prosa zurückgreifen, denn die Texte der Untersuchungsgruppe gehören zu jenen weitgehend vergessenen, die *vor* dem sogenannten Prosadurchbruch (in Dänemark gewöhnlich um 1825, in Schweden um 1830 angesetzt) geschrieben wurden, zu dem ihre Verfasser und Verfasserinnen zehn Jahre später selbst wichtige Beiträge lieferten (z.B. Ingemann mit seinen historischen Romanen). Das weitgehende Fehlen einer einheimischen Prosatradition als Innovationsgrundlage (wie z.B. auf dem Kontinent und in England die starke Tradition des realistischen Romans) mußte eine skandinavische Sonderentwicklung bedingen, die sich sehr an der einzigen nennenswerten einheimischen Prosatradition, den Einfachen Formen, orientierte.

Ziel ist es also, die Herausbildung der Systemreferenz ›phantastische Literatur‹ zu verfolgen. Von besonderem Interesse ist dabei, wann, wo und weshalb die Phantastik sich erstmals als emergent manifestiert.

### 3.2.1 Vom Wunderbaren zum Phantastischen: die Modernisierung der Einfachen Formen

Schon die Literatur der Aufklärung hatte sich der ästhetischen Kategorie des Wunderbaren bedient, allerdings nur in völlig instrumentali-

---

80 Zur Tradition des Kunstmärchens in Europa s. die grundlegende Studie von Volker KLOTZ, *Das europäische Kunstmärchen*, München 1987. Über die Entstehung des Kunstmärchens ab STRAPAROLA bes. 24ff. APEL hingegen setzt die Genese des Kunstmärchens erst im Frankreich des ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jh. (PERRAULT u.a.) an. (33)

sierter Form, um nicht die eigenen aufklärerischen Bestrebungen zu unterlaufen – die Autonomie der Kunst war poetologisch noch nicht anerkannt. Solchermaßen wurde das Auftreten des Wunderbaren nur dann als gerechtfertigt angesehen, wenn es streng ins Reich der freien Phantasie verbannt wurde, es also eindeutig als Märchen ab- bzw. ausgegrenzt wurde, und/oder »wenn ein allegorischer Verstand darunter verborgen liegt, den ein jeder leicht finden kann«, wie Gottsched schrieb<sup>81</sup>. Beide »Verpackungen« erwiesen sich (wirkungs-)ästhetisch als wenig fruchtbar, wie z.B. Tieck 1793 in seinem bereits mehrfach zitierten Aufsatz »Shakspeare's Behandlung des Wunderbaren« bemängelt, wo er u.a. die »unwirksamen allegorischen Wesen« kritisiert<sup>82</sup>. Wie aber ließ sich das extraliterarisch nicht mehr geglaubte Wunderbare vor dem Hintergrund des neuen romantischen Kunstverständnisses ästhetisch modernisieren, und wie ließen sich entsprechend die vier Einfachen Formen Sage, Legende, Mythe resp. Mythos und Märchen modernisieren?

### *Ingemann, Helias og Beatricia (1816)*

In Dänemark hat vor allem Ingemann zu dieser Modernisierung einen Beitrag geleistet, der bisher weitgehend ignoriert worden ist, waren Ingemanns Werke doch viele Jahre das Stiefkind der dänischen Literaturgeschichtsschreibung. Es ist durchaus bezeichnend, daß in den letzten fünfzig Jahren lediglich eine einzige Monographie zu Ingemann bzw. seinem Werk erschien, die sich selbst ausdrücklich als Lesebuch und nicht als wissenschaftliche Arbeit bezeichnet.<sup>83</sup> Erst in jüngster Zeit hat man wieder angefangen, Ingemann als einen der bedeutendsten Schriftsteller des »guldalder« zu würdigen und sich in der Forschung

81 Johann Christoph GOTTSCHED, *Versuch einer kritischen Dichtkunst*, 4. Aufl. Leipzig 1951, 178. Vgl. auch MCGLATHERYS Ausführungen zu den Formen des Wunderbaren und ihrer Entstehung im Zeitalter der Aufklärung: Das Wunderbare erscheine als »wholly symbolic and function[s] as the object of detached aesthetic contemplation«, als verschieden von der »Wirklichkeit«. (James M. MCGLATHERY, »Magic and Desire from Perault to Musaeus: Some Examples«, in: *Eighteenth-Century-Life* 7 (1981/82, 1), 54.)

82 TIECK (1975), 3. Dieser Aufsatz war auch in Skandinavien wohlbekannt; in *Polyfem* z.B. wurde er in der »Andra Samlingen«, Heft 10, Sthlm 1810 referiert: »Om Shakespears Behandling af det Underbara. (efter Tieck.)«

83 Carl LANGBALLE, *B. S. Ingemann. Et Digterbillede i ny Belysning*, Kbh 1949, 11: »Bogen gør ikke Fordring paa at være noget videnskabeligt Arbejde.« Der Erkenntniswert des Buches ist tatsächlich gering.

mit ihm zu beschäftigen.<sup>84</sup> Im Gegensatz zu früher sind es jetzt allerdings nicht mehr die *Morgen- og Aftensange* oder die dickleibigen historischen Romane, sondern seine zuvor immer ignorierten *Eventyr og Fortællinger*, die im Mittelpunkt des Interesses stehen und denen sogar die Ehre widerfuhr, in der Reihe *Danske Klassikere*, fachkundig herausgegeben von Marita Akhøj Nielsen, in Auswahl zu erscheinen.<sup>85</sup>

Sein erstes »eventyr« (und Prosastück überhaupt) *Helias og Beatricia* veröffentlichte Ingemann 1816 zusammen mit lyrischen Gedichten in seiner *Julegave*.<sup>86</sup> Beatricia, die Tochter des Herren zu Cleve, hat einen seltsamen Traum: Den Rhein hinunter kommt ein Jüngling auf

---

84 LANGBALLE schrieb 1949 voller Überzeugung, daß INGEMANN »som Digter har betydet mere for det danske Folk end nogen anden« (15), stand aber mit diesem (wahrhaftig übertriebenen) Diktum allein auf weiter Flur. Den Anfang der INGEMANN-Renaissance machte dann 1971 Jørgen Dines JOHANSEN, der *Sphinxen* neben Texten wie JACOBSENS *Pesten i Bergamo* oder PONTOPPIDANS *Ørneflugt* in die weitverbreitete Anthologie *Dansk kortprosa I* (Kbh 1971) aufnahm (die Analyse dazu schrieb Erik THYGESEN: »»Litteraturens Rige er en aandelig Fristat« (B. S. Ingemann: *Sphinxen*)«, in: *Analysen af Dansk kortprosa I*, hrsg. v. Jørgen Dines JOHANSEN; 1 (Borgens Billigbogs Bibliotek; 18), Kbh 1971, 116–128). Eine explizite Wiedergutmachung erhielt INGEMANN 1975 ausgerechnet in *Kritik*, wo Poul BORUM ihn als »den mest bagatelliserede og misagtede af de store danske digtere« bezeichnete (»Roman-tics. 8½ holdninger til en strømning«, in: *Kritik* 35 (1975), 141). Ende der Achtziger war die durchaus nicht unkritische INGEMANN-Renaissance dann in vollem Gang: man siehe die INGEMANN-Abschnitte bei Ib JOHANSEN (1985)(17–28), MÖLLER-CHRISTENSEN (63–79; 108–115), BROSTRØM (1987)(44–46), Marita AKHØJ NIELSEN (s. nächste Fußnote) und Niels KOFOED, der in *H. C. Andersen og B. S. Ingemann. Et livsvarigt venskab* (Kbh 1992) schrieb, man habe »underkendt den væsentlige rolle Ingemann spillede for den romantiske skole som katalysator og midtpunkt-samlende kraft« (7), und der ihn mit einem Seitenhieb auf den INGEMANN-Kritiker Georg BRANDES aufwertete zum »kritisk liberalist lang tid før Georg Brandes blev det« (20). Auf der IASS-Tagung in Zürich 1988 hielt Bo ELBRØND-BEK einen nicht im Tagungsband veröffentlichten Vortrag über »Den kontrollerede seksualitet. Kærlighed og køn i B. S. Ingemanns Valdemar Seier«. Selbst die deutschsprachige Forschung hat INGEMANN mittlerweile entdeckt: Jürg GLAUSER, »Italienische Kindheit und nordisches Foyer. Zu Bernhard Severin Ingemanns Erzählung »Altartavlen i Sorø««, in: Walter BAUMGARTNER (Hrsg.), *Applikationen. Analysen skandinavischer Erzähltexte*, Ffm/Bern/New York 1987, 131–160. GLAUSER steht seinem Untersuchungsgegenstand sehr kritisch gegenüber; er bezeichnet die Erzählung explizit als »Kitsch« (131).

85 B. S. INGEMANN, *Fjorten Eventyr og Fortællinger*, hrsg. v. Marita AKHØJ NIELSEN (*Danske Klassikere*), Kbh 1989.

86 B. S. INGEMANN, *Julegave. En Samling af Digte*, Kbh 1816, 151–197; damals noch unter dem Titel »Krønike om Hr. Helias og Jomfrue Beatricia«. Die von INGEMANN besorgten Änderungen in der Version in den *Samlede Skrifter* (im ersten Band, Kbh 1845, 157–185 – hierauf beziehen sich die Seitenzahlen im fortlaufenden Text) sind weitgehend unbedeutend, zumeist nur eine Anpassung an die Sprachentwicklung (z.B. »Jomfru« statt »Møe« u.ä.). 1819 erschien in Schweden eine anonyme Übersetzung ohne Angabe des Verfassernamens: *Helias och Beatricia. En Saga från Fjerde Århundradet. Öfversättning*, Strengnäs.

einem kleinen Schiff gefahren, das von einem Schwan an einem Goldkettchen gezogen wird. Auf ihren Zuruf »Hvo er du? skjøne Fremmede!« (162) versinkt jedoch das Schiff, worauf Beatricia erwacht, erschrocken und zugleich voller Liebe zu dem Fremden. Nach dem Tode ihres Vaters muß sie ein Turnier ausrichten, auf dem ihre eigene Hand als Prämie zu erringen ist, um durch diese Heirat wieder die Ordnung im Territorium herzustellen. Am dritten Tag erscheint der Ritter ihres Traumes und besiegt alle Mitbewerber; lediglich einer Gestalt im schwarzen Eisenharnisch wäre er fast unterlegen, doch auch hier bleibt er auf mysteriöse Weise Sieger:

Endnu engang samlede han [=der Unbekannte] alle sine Kræfter, kastede Skjoldet paa sin Ryg og tog Sværdet i begge sine Hænder: »nu være du mit Skjold, korsfæstede Frelsermand!« – sagde han – »faer til Helvede! Dødsfjende! – med dig har jeg Intet meer at skaffe.« – Idetsamme klang Guldsværdet vældigt imod Kæmpens Bryst, og raslende styrtede den hule Jernrustning sammen; men Fjenden var ikke at see; – paa Jorden laae kun det store tomme Harnisk med Hjelmen og de tre sorte Ravnefjær. Alle Ridderne korsede sig og forstummede af Rædsel [. . .]. (172)

Beatricia und der Unbekannte, der sich Gottfried nennt, heiraten. Eingedenk ihres Traumes fragt Beatricia nicht nach seiner Herkunft. Einige Jahre gehen ins Land. Gottfried zeichnet sich in Schlachten aus, woraufhin Cleve zur Grafschaft erhoben wird, und Beatricia gebiert ihm Kinder. Eines Tages findet sein Sohn während Gottfrieds Abwesenheit das Jagdhorn, das sein Vater bei seiner Ankunft auf dem Turnier bei sich trug, und bringt es zum Erklingen. Die Mutter entreißt es ihm, und durch ein Unglück fällt es in den Rhein, wo es sich trotz Gottfrieds verzweifelter Bemühungen nicht wieder finden läßt. Angesichts seiner offensichtlichen Verzweiflung kann Beatricia nicht länger ihre Fragen hinunterschlucken. Auf ihr Drängen hin erzählt er seinen wahren Namen (Helias) und seine Lebensgeschichte: wie ihr Bild ihm immer vor Augen stand; wie er dann jedoch von einer Huldre in Gestalt einer »deilig jomfru« (183) verzaubert (»bjergtagen«) worden war, in deren Armen er die Außenwelt vergaß und sogar seinen Bruder erschlug, um nicht wieder ans Tageslicht zurückkehren zu müssen; von seinem Pakt mit dem Bösen. All das meint sie ihm vergeben zu können, doch als er eingesteht, daß sein sexuelles Verhältnis mit der Huldre immer noch fortbestehe (»da *du* [=Beatricia] sad sorrigfuld paa Borgen og ventede mig tro og kjærlig tre Nætter og Dage, da levede din troløse Ægte-

mænd i Helvedes Glæder og forglemte dig og sin Salighed i Bjerghexens Arme« (184)), zieht sie ihn doch der Treulosigkeit. In diesem Augenblick löst sich ihr Ehering vom Finger, und Helias verschwindet, nachdem er ihr erklärt hat, daß er gemäß dem geschlossenen Teufelspakt ihr Leben nur durch seine Treulosigkeit habe retten können. Wenig später stirbt auch Beatricea.

Thematisch hält die Geschichte keine Überraschung bereit. Ihr pessimistisches Ende ist auf das Versagen beider Charaktere zurückzuführen, welche die ihnen gestellte Aufgabe nicht zu erfüllen vermögen. Zwei (von Ingemann wohl geschlechtsspezifisch verstandene) Teilthemen strukturieren die Handlungsentwicklung: 1) Beatricea soll sich ohne Reflexion ihrer Liebe hingeben, d.h. Helias blind vertrauen, wozu dieser sie in seinem Lied auffordert:

»Er Lykken en Gaade,  
Søg ei den at raade  
Med forskende Aand!  
Fortabt er det Fundne,  
Og Synerne svundne,  
Naar fast du dem giber med prøvende Haand.  
[...]  
Forskjættet blev Eden  
Og Paradiisglæden  
Ved Kundskabens Frugt.  
– Mit Liv er en Gaade;  
Men vil du den raade –  
Da har du paa Jorden min Himmel tillukt.« (170)<sup>87</sup>

Noureddinhafte Reflexion zerstört den reflektierten Gegenstand; stattdessen soll sie am Paradox, am Rätsel ihrer gemeinschaftlichen Existenz festhalten. 2) Helias hingegen befindet sich in einem hinreichend bekannten Konflikt, der ihn zu zerreißen droht.<sup>88</sup> Markiert wird dieser Konflikt durch zahlreiche Gegensätze, die um seine Person aufgebaut werden. Dies beginnt bei seinem Namen ›Helias‹, der sowohl den heidnischen Gott ›Helios‹ als auch den ›Heliand‹ konnotiert. Helias als Ganzes wiederum steht für sein altes, belastetes, unruhiges Ich und

87 In der ursprünglichen Version von 1816 lautete die letzte Zeile: »Viid, da er for evig min Himmel tillukt« (172). Bei der Überarbeitung wurde deutlicher gemacht, daß es sich um seinen Himmel auf Erden handelt.

88 MÖLLER-CHRISTENSEN erblickt in *Helias og Beatricea* denn auch ein Musterbeispiel für das sog. ›splittelseventyr‹ (126–129).

wird mit dem sprechenden Namen ›Gottfried‹ kontrastiert, den er bei Beatricia annimmt. Weitere Dualismen, die das Konfliktfeld markieren, sind z.B. der Lichtelf, der bei seiner Geburt erschien, und Der Böse persönlich. Das Goldschwert und der Schild mit dem zukünftigen Wappen von Cleve, die ihm der Lichtelf hinterließ, werden kontrastiert mit dem Horn, das er von der Huldre bekam und das ein magisches Requisit aus heidnischer Zeit zu sein scheint: »Nu betragtede hun [=Beatricia] Hornet nøie og saae Tegn og hemmelighedsfulde Ziffre derpaa, som hun ikke kunne udtyde; derhos syntes det ogsaa mere at ligne et gammeldags Drikkehorn end et Jagthorn.« (180) Nicht zuletzt in den beiden recht herkömmlichen Frauengestalten wird der Konflikt Helias'/Gottfrieds überdeutlich: die »deilige Jomfru« (183) vs. die »blufærdige Jomfru« (161), die hedonistische »Bjerghexe« (184) vs. die fromme Mutter seiner Kinder.

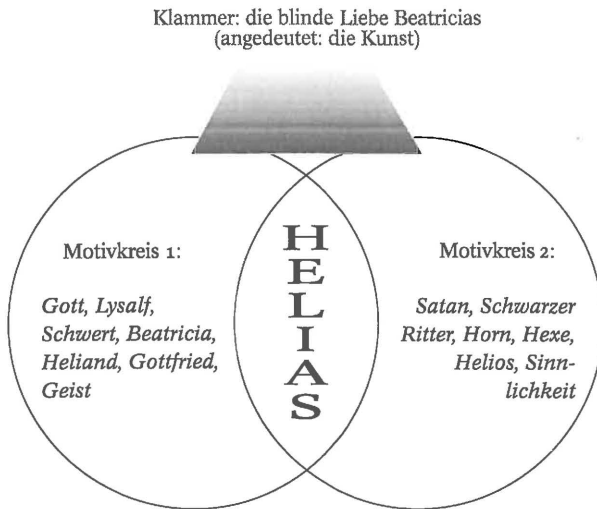


Abbildung: Struktur des Universums Helias'

Helias vereint (als Mann?) in seiner Person beide Seiten, die sich aber prinzipiell unversöhnlich gegenüberstehen. Sein (Leib-Seele-)Dualismus zwischen der ideal-geistig-christlichen und der materiell-sinnlich-

heidnischen Dimension muß als solcher bestehen bleiben angesichts des Fehlens einer Mittlerinstanz. Für Helias kann es keine (Er-)Lösung geben, nur ein immer tieferes Verstricken in sein Gespinst aus Schuld und Lügen. Hierin liegt das Deprimierende der kurzen Erzählung (deshalb wurde sie auch im schwedischen *Allmänna Journalen* in einer Weise, nämlich als Euthanasiefall, rezensiert, die selbst in dieser Zeit geschmackloser polemischer Ausfälle einen Höhepunkt markiert)<sup>89</sup>. Lediglich durch Beatricias Bemühen um ›blinden Glauben‹ und ihre Liebe (die ihn aus dem *Venusberg* befreite) kann das Ausbrechen des Konfliktes mit seinen tödlichen Folgen suspendiert werden. Eine Einheit wird zwar nicht erreicht, denn Helias sucht weiterhin die Berghexe auf, aber zumindest vermag er so, seinen Dualismus beizubehalten, anstatt sich völlig dem Bösen zu ergeben. Auch Helias' Existenz ist also – wie die seiner Frau – von einem paradoxen Schwebezustand geprägt, der dennoch der Eindeutigkeit vorzuziehen ist. Als Symbol dieser oxymoronhaften ›dualistischen Einheit‹<sup>90</sup> fungiert in Beatricias Traum vom ersten Erscheinen Helias' die Laute:

[. . .] ved den unge Ridders Side klang et funkende Guldsværd; om hans Hals hang et Jagthorn; men i Haanden holdt han en sølvstrænget Luth; deri greb han med dristig Haand, medens han opløftede sine Øine paa mig og sang. (162)

Das Goldschwert, das Jagdhorn und die Laute: Die dialektische Dreieinigkeit ist offensichtlich, wird zudem durch das Wörtchen ›men‹ unterstrichen. Angedeutet wird hier eine romantische Funktion von Kunst: die Fähigkeit, die Dualismen der Existenz zu transzendieren (man denke z.B. an das Rittergut in Atlantis in E. T. A. Hoffmanns *Der goldne Topf*). Doch *Helias og Beatricia* läßt es mit dieser Andeutung in einem Traum genug sein, denn die Laute als Symbol der Kunst bleibt

---

89 »Ingen må klaga öfwer att denna saga hörer till deßa hwardagliga huslighets-romaner, som den nyare tiden med så mycket skäl utdömt; twertom lefwer man här fullkomligt, i en yppig fantasi-werld, som om deß bilder skulle råka att hos en och annan bildad och wälsinnad Läsare wäcka wämjelse och afsky [. . .]. Allt detta [vorangegangen war eine Inhaltsangabe] skulle möjligtwis kunna gifwa läsaren rättighet att fråga, hwartill de tjena, deßa otäcka foster af en oren och förwirrad fantasi, som blott kunna intreßera en lika dannad, och om ett barnamord i sådana fall som detta, ej är en skyldighet mot förnuftet, anständigheten och en sjelf?« (*Allmänna Journalen* Nr. 220, 23. September 1819.)

90 GRØN hat in seinem Aufsatz »Splittelse og forsoning. Filosofisk romantik og tysk idealisme« hervorgehoben, daß die Wertsicht der Romantik bestimmt sei durch »den fastholdte modsætning mellem ideal og virkelighed« (55).



in diesem ›eventyr‹ noch reduziert auf ein Verkündungsorgan der Liebe, die als synthetische Klammer gerade scheitert.

Den Stoff entnahm Ingemann nach eigenem Bekunden einer »Samlung (sic) etlicher noch nicht gedruckten alten Chronicken von Caspar Abeln, Braunschweig 1732 pag. 55 og 56«. <sup>91</sup> Der Umarbeitungsprozeß von der Chronik zum ›eventyr‹ läßt sich also in diesem literaturgeschichtlichen Glücksfall präzise nachzeichnen. Bei Abel ist zu lesen:

A[nno]. 713 De Jungfer Beatricia, Her Diderickes van Cleve Dochter, de was na öres Vaders Dode angelanghet mit Rövern unde Deven, so dat se sick darum sehr bedrouwede, dat öre arme Lüde also beschädiget worden, also satt se to Nymweche uppe der Borch, undesach uth dem Venster in den Ryn, so sach se uppe den Ryn herdal komen, eynen Swan, de was witt, unde hadde eyne güldne Kedde in den Halse, da hange an eyn klen Schop, unde in dem Schope satt ein schon Jüngeling, de hadde in der Hand eyn golden Swert, unde eyn jagend Horn, unde vor sick hängen eyn Schild, darinnen stunden acht guldne Sceptere, midden eyn Steyn von Synober, so noch dat Wapen van Cleve iß, unde vore to der Borch Nimweghen dichte to an der Muren, unde begherede de Jungfrouw van Cleve to sprekende. De Jungfer leep snell an dat Ofer, unde entfengk den Ridder gar götliken, wente dat eyne Schickung was van GÖdde, unde ör eyne de sede dem andern syn Gewarff. Der Jungfrouwen was dat vaken unde vele vorgekommen im Drome, dat se soden Mann hebben scholde, unde under velen Worden kemen se tosamende in den Stat des echten Levendes; De Jüngeling de heyt Helyas, unde sede der Jungfrouwen toforen sin Gebreke, unde verbundese, dat se öne nicht fragede by orem Live, wu he herkomen were, edder, wen se dat dede, so möste he vau ör wycken. Se lovede dat wol an, dat se öme nicht en heilt, so meynen de Historien-Schrifer, düsse Jungling Helias sy gekomen uthe dem Berghe, dar Venus in den Grale [Anm. von Abel: »Gral war eine Art eines Spiel-Festes, worauf es fein lustig und liederlich herzugehen pflegte.«] iß. So weren se tosamende, unde telden drey Sone, de eyne heyt Diderickus, de wart eyn Grave na öme, de andre heyt Gottfridus, de wart ein Grave to Leyon, de dridde heyt Cunradus, de kam to dem Bischoppe to Mentse. Unde de Keiser Theodosius de makede ut düsselmen Helyas eynen Graven, dat Cleve scholde syn eyne Graffschop, so was düsse Helias de erste Grave, unde reygerde eyn unde twintich Jare, do brack sine Fruwe, wat he ör verboden hadde, unde kam wedder dahren, dar he hergekomen was, so her na steyt.

91 B. S. INGEMANN, »Forerindring« zu *Samlede Skrifter*, 3. Abt.: *Samlede Eventyr og Fortællinger*, 1, 2. Aufl. Kbh 1853, keine Pag. Die genaue Angabe lautet: Caspar ABEL, *Sammlung etlicher noch nicht gedruckten alten Chronicken, als der Nieder-Sächsischen, Halberstädtischen, Quedlinburgischen, Ascherleibischen und Ermsleibischen* [. . .] aus dem Ms. hrsg. u. durch Anm. erl. samt e. Zugabe, Braunschweig 1732.

A. 737. Grave Helias to Cleve, de lag by siner Fürstinne Beatricia, unde se fragade unverhodenenes Dinges ohne Voredancken, unde sprack: Leve Herre, worum möten jue Kinder des nicht weten, wor ji syn herekomen, unde wat Bort dat ji sint? So fro alse se düsse Worde sede, da vorloß se öne uth dem Bedde, dat se nicht en wuste, wur dat he bleff, da ghing yt ör so, alse he tovor ör verboden hadde, do meyede se sick dot, unde öre Sone Diderick ward Grave to Cleve [. . .].<sup>92</sup>

Zwei literarische Stoffe sind in dieser Chronik zusammengearbeitet worden:

1) der *Schwanritter* (Lohengrin). Elisabeth Frenzel faßt den Kern des Stoffes folgendermaßen zusammen:

[. . .] Die Witwe eines Herzogs von Bouillon [wird] von ihrem Schwager Renier von Sachsen des Ehebruchs angeklagt und ihrer Ländereien beraubt [. . .]. Während eines Gerichtstages vor Kaiser Otto in Nimwegen erscheint auf dem Rhein ein von einem Schwan gezogener Nachen, in dem ein Ritter liegt. Der Ritter rettet die bedrängte Fürstin, indem er den Gegner in einem als Gottesurteil angesehenen Zweikampf überwindet. Er wird der Gemahl der Tochter der Fürstin und der Vorfahr Gottfrieds von Bouillon. Die vor der Eheschließung gestellte Bedingung, nie nach der Herkunft des Ritters zu fragen, durchbricht die Ehefrau eines Tages, und der Ritter muß nun Familie und Land verlassen, der Schwan erscheint und bringt ihn dorthin zurück, woher er gekommen war.<sup>93</sup>

2) Die zentrale Leerstelle dieses Textes, nämlich das Rätsel um die Herkunft des Ritters, hat die ›Historien-Schreiber‹ in der Chronik nicht ruhen lassen. Ihr Hinweis, daß »düsse Jungling Helias sy gekomen uthe dem Berghe, dar Venus in den Grale iß«, evoziert zumindest in den Grundzügen einen anderen beliebten Stoff: das *Tannhäuserlied*. Frenzel faßt zusammen:

Das Lied setzt ein mit einem Dialog zwischen dem Ritter Tannhäuser und Frau Venus, die den Geliebten bei sich im Venusberg zurückzubehalten sucht. Ihn aber treibt das Gewissen fort. Er pilgert zum Papst, der ihm jedoch Vergebung versagt: wenn der dürre Stab in der Hand des Papstes grüne, könne Tannhäuser verziehen werden. Als am dritten Tag danach der Stecken zu grünen beginnt und der Papst Tannhäuser suchen läßt, ist der Ritter bereits verzweifelt in den Venusberg zurückgekehrt. (Ibid., 731)

92 Eine uhralte Sachsen-Chronic, Aus der Grossen, in Nieder-Teutscher Sprache beschriebenen, und zu Halberstadt im Manuscript befindlichen, zusammengezogen, Und mit nöthigen Anmerckungen herausgegeben, in: ABEL, 55f.

93 Elisabeth FRENZEL, *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte* (Kröners Taschenausgabe; 300), 7., verb. u. erw. Aufl. Stuttgart 1988, 683.

Ingemanns Umarbeitung zu *Helias og Beatrixia* ist durch symbolische Aufladung (z.B. die Funktion der in der Vorlage nicht vorhandenen Laute, der Namenswechsel von Helias zu Gottfried, der in der Vorlage ja nur der zweite Sohn ist) und dramatische Verdichtung geprägt. Die Zufälligkeit der Frage nach seiner Herkunft (in der Vorlage ja gestellt »ohne Voredanken«) wird so ersetzt durch eine gewisse Folgerichtigkeit, schließt die Frage doch in *Helias og Beatrixia* an den Verlust des Hornes an, also an das auf symbolischer Ebene bereits erfolgte Aufbrechen der dualistischen Einheit. Was in der Chronik nur als Möglichkeit angedeutet wird (»so meynen de Historien-Schriver«; Helias verschwindet von einer Minute auf die andere, ohne eine Erklärung abzugeben), wird in Ingemanns Umarbeitung zur Gewißheit, denn er bindet den Tannhäuser-Stoff explizit in die Handlung ein. Dadurch erhalten beide Hauptpersonen ein eigenes Konfliktfeld, wobei diese Felder, wie man am Schluß erfährt, nicht nur diachron, sondern auch synchron zueinander stehen. Die Stoffe des Lohengrin (Beatrixias Problem) und des Tannhäuser (Helias' Problem) gewinnen zudem an ontologischer Tiefe, indem Ingemann sie mit einem dritten Stoff, dem des Teufelspakts, verknüpft. Gleichzeitig verschärft er dadurch die Ausweglosigkeit der Handlungsentwicklung, wie auch durch die Einführung der deterministisch wirkenden Prophezeiung bei der Geburt Helias'. Die Verdammnis für Helias und der Tod für Beatrixia sind dann die folgerichtigen Schlußpunkte der Entwicklung.

Ingemanns Bearbeitung wie auch seine Vorlagen sind unter Genre Gesichtspunkten als typische *Sagen* einzustufen. Die Sage als das ›Gesagte‹ verdankt ihre Existenz der mündlichen Erzählung eines Merkwürdigen, Außerordentlichen<sup>94</sup> oder Numinosen<sup>95</sup> in einer historisch-konkreten Situation. Die Gebrüder Grimm schrieben 1816 in ihrer Vorrede zu den von ihnen herausgegebenen deutschen Sagen:

Das Märchen ist poetischer, die Sage historischer; jenes stehet beinahe nur in sich selber fest, in seiner angeborenen Blüte und Vollendung; die Sage, von einer geringern Mannigfaltigkeit der Farbe, hat noch das Be-

---

94 Bernhard PAUKSTADT, *Paradigmen der Erzähltheorie. Ein methodengeschichtlicher Forschungsbericht mit einer Einführung in Schemakonstitution und Moral des Märchens* (Hochschulsammlung Philosophie: Literaturwissenschaft; 6), Freiburg 1980, 342ff.

95 Max LÜTHI, *Märchen*, bearb. v. Heinz RÖLLEKED, Stuttgart, 8. durchges. u. erw. Aufl. 1990, 6ff.

sondere, daß sie an etwas Bekanntem und Bewußtem hafte, an einem Ort oder einem durch die Geschichte gesicherten Namen.<sup>96</sup>

Ein Jahr später schrieb Molbech, z.T. wortwörtlich der Grimmschen Definition folgend, in einer Rezension zu Thieles *Prøver af danske Folkesagn*:

*Sagnet* [. . .], hvis Væsen er mere [im Vergleich zum Märchen] historisk, og som ikke udvikler sig i en saadan poetisk Fylde eller er udmalet med saa brogede, livelige Farver, som Eventyret, har derimod den Eiendommelighed, at det i Almindelighed er ligesom rodfæstet i en bekendt Jordbund, at det hefter sig til et vist Sted, et vist historisk Navn [. . .].<sup>97</sup>

Ingemann schildert in *Helias og Beatricia* entsprechend den historischen Ursprung überprüfbarer Fakten (warum Cleve zur Grafschaft erhoben wurde (178) oder wie es zu seinem Wappen kam) und gibt zeitliche (»I Keiser Theodisii Tid«<sup>98</sup>, 159) und örtliche (Cleve u.a.) Fixpunkte, die einen Anschluß des Erzählten an historische Wirklichkeit erlauben.

Warum ging Ingemann bei seinem ersten Prosatext von der Sagen tradition aus? Welche Vorteile bot sie gegenüber den anderen epischen Kurzformen der Volksdichtung?

Zunächst einmal eröffnete sich die Möglichkeit, wenn schon nicht an eine einheimische, so doch zumindest an eine ausländische Tradition der Bearbeitung von Volksstoffen anzuknüpfen (Tiecks Novelle *Der getreue Eckart und der Tannenhäuser*, 1800; das *Tannhäuserlied* in *Des Knaben Wunderhorn*, 1806; Görres' Herausgabe des *Lohengrin*, 1813). Gleiches hätte allerdings auch für die Wahl eines Märchenstoffes gegolten. Hingegen ist die Betonung der historischen Faktizität des Erzählten, die im Interesse des sich entwickelnden nationalromantischen Diskurses lag, allein in der Sage angelegt. Vor allem aber eröffnete die Sagenform Ingemann ein Maximum an narrativer Bewegungs-

96 Jacob u. Wilhelm GRIMM (Hrsg.), *Deutsche Sagen*. Vollständige Ausgabe nach dem Text der 3. Aufl. v. 1891, München 1956, 1.

97 Christian MOLBECH, Rezension zu THIELES *Prøver af danske Folkesagn*, in: *Athene* 9, November 1817, 479.

98 Allerdings eine seltsame Datierung, da es sich nur um Theodosius I. den Großen (379–395) handeln kann – was wiederum den Mittelalterzügen der Erzählung widerspricht. Das *Allmänna Journalen* (s.o.) machte sich denn auch ausgiebig über die zahlreichen Anachronismen lustig, sollte die Erzählung im vierten nachchristlichen Jahrhundert spielen. Wichtig erscheint mir jedoch nur, daß durch Indikatoren wie diese eine referentielle Anschlußfähigkeit *simuliert* wird.

freiheit, da die Sage wirkungsästhetisch effektiver (als Prosaautor konkurrierte er ja mit Texten, die extrem auf Wirkung – Stichwort Schauerromantik – angelegt waren<sup>99</sup>) und dabei nicht so schematisch festgelegt ist wie das Märchen. Dies betrifft besonders die Freiheit bei der Personenzeichnung, wodurch sich die Möglichkeit bietet, diese zu psychologisieren, so daß sie als Charaktere und nicht als Typen wie im Märchen oder in der Legende erscheinen.

In *Helias og Beatricia* nützt Ingemann diese Chance jedoch eher spärlich: Die psychologische Spaltung Helias' wird nach außen projiziert, sie verdinglicht sich in Symbolen und semantischen Räumen, während die Figur an sich typenhaft bleibt. Damit korreliert die ›objektive‹ Erzählhaltung. Lediglich die Schilderung von Beatricias letzter Lebensphase, die an das Ende des blonden Eckberts gemahnt, läßt die erzählte Wirklichkeit zu einer fiktiv-subjektiven werden und bereitet so eine Individualisierung der Wirklichkeitserfahrung vor, die Ingemann in seinen späteren Werken immer gegen den Wahrheitsanspruch der objektiven Erkenntnis aufrechterhielt:

[. . .] Men som et underligt, længst henfaret Syn var hende fra den Stund af hele hendes Liv, og det var ligesom den hele Verden bevægede sig for hende i et sælsomt gaadefuldt Stjernelys, hvori Intet syntes virkeligt og vist, men de skjønneste og elskeligste Skikkelser svævede flygtigt forbi, som Skyggespil paa Væggen. (185)

Die Faktizität des Gesagten, die im Genre der Sage bedingt ist, leitet zum Realismus über, was durch die Abkehr von festen narrativen Schemata und die beginnende Psychologisierung unterstrichen wird. Ohne Frage ist es von *Helias og Beatricia* weit näher zu Blichers *En Landsbydegns Dagbog* (1824) als zu Oehlenschlägers *Aly og Gulhyndy* (1813). Einer solchen Ausrichtung auf realistische Züge des Erzählens müssen aber die übernatürlichen Inhalte in Sagen zum Problem werden. Tatsächlich liegt genau hier das ästhetische Problem von Ingemanns *Helias og Beatricia*.

Die Sage als mündliche Erzählform verlangt in historischer Perspektive einen extraliterarischen Glauben an das ›Gesagte‹,<sup>100</sup> das zwar schon als Besonderes, Numinoses, noch nicht aber als grundsätzlich

99 S. die Darstellung LEFFLERS, die sich in den Grundzügen auch auf dänisch-norwegische Verhältnisse übertragen läßt: »Den svenska publikens möte med den skräckroman-tiken«, in: LEFFLER (1991), 41–54.

100 LÜTHI (1990), 8; MOSER, 260.

Unmögliches erscheint. Ihre historische Faktizität (hier besonders hinsichtlich übernatürlicher Ereignisse) und Verankerung in der Wirklichkeit wird dabei auf zweifache Weise hervorgehoben: a) durch Indikatoren, die einen Anschluß an einen historischen Diskurs erlauben (s.o.); b) durch die Figur des oder der Erzählenden, der bzw. die durch einen »emphatischen Gestus«<sup>101</sup> die Tatsächlichkeit des Berichteten verbürgt – zugleich aber auch durch die Betonung des »Außerordentlichen« eine Distanzierung zu diesem andeutet. Erzählende(r) und Erzähltes der mündlichen Sage wirken notwendig zusammen, denn erst ihr Dialog schafft das labile Gleichgewicht, das dieses Genre auszeichnet. Nur durch ihren Dialog ist der numinose Charakter des Erzählten erkennbar.

Bei dem Übergang vom Gesagten zum Geschriebenen, von der Individualkommunikation zur Massenkommunikation verschwindet jedoch die erzählende Person als konkreter Garant des Erzählten. Gleichzeitig erhält das Wunderbare in *Helias og Beatricia* eine im Vergleich zur Vorlage prominentere Stellung. Denn während es in der Chronik als Möglichkeit erschien, wird es in der Erzählung zum fiktiven Faktum. Ingemann stand seinem ersten »eventyr« später kritisch gegenüber und gibt dafür eine interessante Begründung:

Mine fleste lyriske Digte fra denne Periode ere samlede i min »Julegave«, som ligeledes udkom 1816 og desuden indeholder et Eventyr: »Hr. Helias og Jomfru Beatricia«, ligeledes af tragisk-romantisk Indhold, men i hvis Form Efterligningen af den forældede Krønikestil vistnok var et Misgreb.<sup>102</sup>

Weitere Erläuterungen, warum der »Krønikestil« ein Mißgriff gewesen sei, finden sich leider nicht. Das »Krønike« im Titel von 1816 wurde bei der Überarbeitung jedenfalls gelöscht. Man darf wohl vermuten, daß Ingemann die quasi-objektive *Berichterstattung* als Erzählhaltung meinte, welche die Identität eines oder einer Erzählenden möglichst zu verbergen trachtet, obwohl gerade die reale Erzählfigur in ihrer Funktion als emphatischer Garant des Erzählten *und* erster Zweifler am Erzählten aus der Struktur der mündlichen Sage nicht wegzudenken ist. Eine Literarisierung der Sage, wie Ingemann sie in *Helias og Bea-*

101 Ibid., 343.

102 Bernhard Severin INGEMANN, *Tilbageblik paa mit Liv og min Forfattervirksomhed fra 1811–1837. Et autobiografisk Udkast*, udg. og ledsaget med en Efterskrift af J. GALSKJØT (Fortale til Bernhard Severin INGEMANN'S *Samlede Skrifter*), Kbh 1863, 35.

*tricia* versuchte, mußte diese konkrete Erzählinstanz im Text personal oder funktional substituieren. Dadurch würde im Text eine zweite Stimme erklingen; der Beginn einer Duophonie zeichnete sich ab. Ingemann jedoch verzichtet auf diese Substitution und *berichtet*. Da aber zeitgenössischen dänischen Lesenden eine einheimische Systemreferenz der phantastischen Erzählung noch nicht bekannt sein konnte (heutige Lesende haben in diesem Punkt keine Schwierigkeiten mehr) und es nur eher unauffällige Hinweise auf eine Duophonie im Text gab, mußte diese Modernisierung des Wunderbaren rezeptionsgeschichtlich ein Fehlschlag sein. Mit einem Wunderbaren ohne Deutungscode konfrontiert, konnte man es entweder allegorisch deuten oder aber es wortwörtlich *glauben* – ein Anspruch, der lediglich durch die historische Transposition des Erzählten ins Mittelalter abgeschwächt wird (ein häufiger Kunstgriff, um das Wunderbare ›wahrscheinlicher‹ zu machen, also ein Zugeständnis an die Wahrscheinlichkeitsforderung aufklärerischer Poetik).

Die Möglichkeit einer Modernisierung der Sagenform und ihrer Struktur im Hinblick auf die Funktion des Wunderbaren der mündlichen Form ist damit aber nicht widerlegt worden. Ganz im Gegenteil, Ingemanns erstes ›eventyr‹ umreißt gerade das zentrale Problem: Wie läßt sich die Funktion des oder der mündlichen Erzählenden der Sage in eine Literarisierung einbringen? Der Literarisierung des Erzählten muß also eine zweite folgen: die Literarisierung des oder der Erzählenden (hier verstanden als Instanz, die das Erzählte relativiert, also z.B. auch eine Ich-Erzählhaltung, die das Geschehen subjektiviert<sup>103</sup>). Der oder die reale Erzählende als textexterner Garant des Erzählten in der mündlichen Sage muß zu einer erkennbaren ästhetischen Funktion oder Instanz werden, die – zumindest während der Schaffung einer eigenen Systemreferenz ›phantastische Erzählung‹ – das kosmologisch-übernatürliche Erzählte als textinternes, als *ästhetisches* Phänomen legitimiert und zugleich polysemiert. Erst dann entstehen ästhetisch nutzbare Leerstellen, kann sich eine dialogisch-duophone Struktur des Phantastischen herausbilden.

---

103 SCHUMACHER hat bei der Unterscheidung der Einfachen Formen von der Phantastik besonders die Funktion des in der Phantastik bevorzugten subjektiven Erzählers betont (Hans SCHUMACHER, »Bemerkungen zu Initiationsstrukturen in Märchen und phantastischer Erzählung«, in: Ders. (Hrsg.), *Phantasie und Phantastik. Neuere Studien zum Kunstmärchen und zur phantastischen Erzählung* (Berliner Beiträge zur neueren deutschen Literaturgeschichte; 17), Ffm et al. 1993, 19f).

*Thiele, Bjergmandsdalen (1817)*

Ein Jahr nach Ingemanns *Helias og Beatricia* erschien in Dänemark ein weiteres Werk, welches das Wunderbare in eine moderne Prosaerzählung einzubinden suchte: *Bjergmandsdalen*, geschrieben von Just Mathias Thiele (1795–1874). In der Literaturgeschichtsschreibung hat die Erzählung keine Spuren hinterlassen; sie verschwand völlig hinter den von Thiele ebenfalls 1817 publizierten *Prøver af danske Folkesagn*, die erste Frucht der Sammeltätigkeit Thieles, der mit seiner Sammlung *Danske Folkesagn* (1818–23) zu dem dänischen Sagensammler wurde.

Das Bewegungsmuster der Erzählung deutet sich von Anfang an unüberlesbar an, als Theodor den Hammel seines bösen Pflegevaters verliert und aus Angst in den Wald hinausgeht – ganz wie der Held des Märchens, der in die Welt hinauszieht, beim König dient und schließlich Tochter und Königreich erwirbt. Um diese Funktion zu erfüllen, muß der Held jedoch die richtige Wahl am Kreuzweg treffen, d.h. das horizontale Bewegungsmuster wird durch ein vertikales bedingt. Die Bedeutung dieser Wahl wird dadurch unterstrichen, daß die Geschichte mit der Schilderung des Kreuzweges einsetzt:

Midt i en stor Egeskov deler den alfare Vei sig i to Fodstier. Den høire fører til Skovklosterets Ruiner, og den venstre sniger sig vildsom forbi Bjergmandsdalen. Om denne Dal gik engang det Ord i Omegnen, at den var beboet af en Bjergtrold, som pleiede at lokke de tøvende Hyrder ned i sine Afgrunde.<sup>104</sup>

Der Hauptkonflikt ist bereits in der Topographie des erzählten Raumes erkennbar. In der eingelagerten ›Historie om Sivald og hans elleve Sønner‹, eine Sagapastiche, die Theodor später in einer alten Chronik liest, werden diese Topographie und ihre symbolische Aufladung weiter ausgeführt: Nach langen Wanderungen, während derer der Isländer Sivald vom materialistischen Heiden zum Christen bekehrt worden war und ein Silberhorn als Unterpfand seines christlichen Glaubens erworben hatte, kam er vor ca. 400 Jahren in den Wald, wo er sich mit seiner Frau niederließ und das heutige Waldkloster errichtete. Nach seinem Tode wurde sein jüngster, elfter Sohn bei der Erbverteilung aufgrund eines alten Fluches von heidnischer Habgier ergriffen. Er erschlug seine

104 Just Mathias THIELE, *Bjergmandsdalen*, Kbh 1817, 1.



Brüder, die ersten fünf draußen im Wald, die zweiten fünf im Hof des Waldklosters, worauf an diesen Stellen Eichen emporwuchsen, die nicht zu fällen waren. Vor diesen Zeugen seiner Untat floh der jüngste Bruder in den Untergrund:

Hverken kunde han nu være i Skov eller i Huus; derfor grov han sig som en Muldvarp Gange i Jorden, tog sit Guld og Gods og deriblandt det sølverne Horn og hadede Dagslyset. Siden den Tid har samme Huus været forbandet af Menneskene. Hertil føier Sagnet endvidere, at han gav sig omsider i den Ondes Vold og har af ham betinget sig Aarene ved at forføre Menneskenes Børn. Somme har desforuden den eenfoldige Mening, at han paa denne Viis lever endnu mellem sine Skatte. (78)

Graphisch stellt sich die räumliche Struktur des kleinen Romans und ihre Semantisierung folgendermaßen dar:

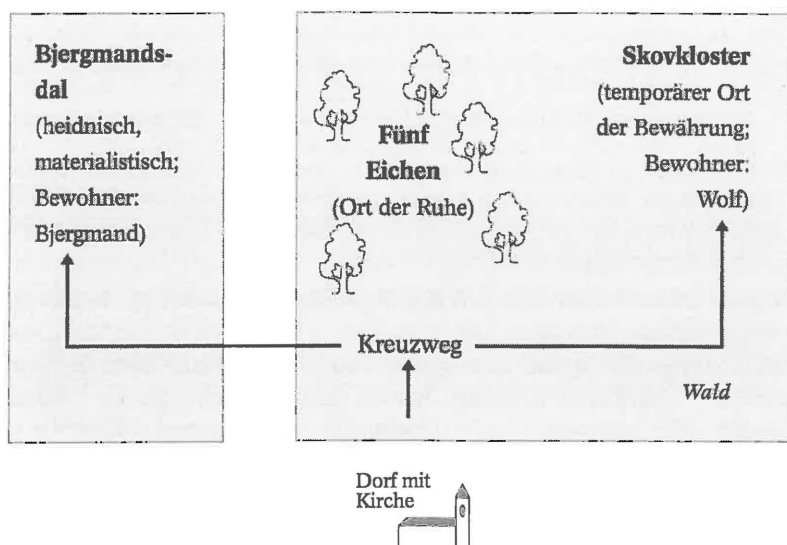


Abbildung: Topographisch-semantische Räume in Thieles *Bjergmandsdalen*

Gramberg, den Theodor auf seiner Wanderung im Wald trifft und der offensichtlich mit dem Bösen im Bunde steht, versucht ihn zwar in das dämonische Bjergmandsdal zu locken, doch der Jäger Wolf, der jetzige

Bewohner des *Waldklosters*, kommt gerade zur rechten Zeit und nimmt Theodor mit sich. Theodor entscheidet sich, auch Jäger zu werden (d.h. »Mann« zu werden durch die Entwicklung vom Hirten zum Jäger<sup>105</sup>) und bei Wolf in die Lehre zu gehen. Wolfs andere Lehrlinge bzw. Gesellen in der Männergesellschaft des Klosters sind Gramberg und Arnold. Letzterer läßt sich in seinem Liebeskummer – seine Braut Maria verschwand spurlos vor Jahren – allzu leicht von Gramberg zum Glücksspiel verleiten. Bei Theodor jedoch haben Gramberg und dessen Helferin Sudse, eine alte, hexenartige Frau, zunächst kein Glück: Ein kindliches Gemüt und die Liebe zu der fünfzehnjährigen Therese, bei der er sein Lamm Mimma in Pflegschaft zurücklassen mußte und die sich als Wolfs Tochter enthüllt, obgleich sie beim Pastor wohnt, feien ihn gegen ihre Anfechtungen. Wie Jakob will er sich seine Rachel bei ihrem Vater verdienen. (50f)

Erst durch eine List gelingt es Gramberg, Theodor in einen Keller- gang zu locken, der vom Skovkloster zum Bjergmandsdal führt, wo Theodor schließlich auf den Bjergmand, den elften Sohn Siwalds, trifft:

Da saae han i Maanens Skin et Væsen nærme sig, der havde kun ringe Spoer tilbage af en menneskelig Skikkelse. Hans Væxt var høi, men krumbøiet, og hans Lemmer vare store, men magre og udtørrede som en Edderkops. Trindt om var han skjult i Dyrehuder, og i sin Haand holdt han en Stav, der var underlig at see til. Hans Stemme var igjennem flere Aarhundreder [. . .] afkræftet [. . .]. (83f)

Zu spät erkennt Theodor, daß die alten Sagen recht hatten: Indem der Bjergmand die Menschen, die ihm seine Helfershelfer Gramberg und Sudse zuführen, in Marmorstatuen verwandelt, ihnen sozusagen als Vampir<sup>106</sup> das Leben aussaugt, hat er sich am Leben halten können. Arnold wird nun von Gramberg erpreßt, auch Therese in das Tal zu locken, wo sie ebenfalls in eine Statue verwandelt wird. Dem für einen

---

105 Wolf führt auf S. 40 aus: »Naar Du har trukket Jægetrøien paa, skal Du lade alt Kjælenskab mugne i dine gamle Klæder. Jægerliv er ikke Hyrdeliv! Før vogtede Du, nu skal Du forjage! Dog følger deraf ikke, at Du skal forhærde dit Hjerte, men al Ynken og Klynken maa, som sagt, have Løbepas, og *see til at Du bliver en kraftfuld Karl*«. [H.: S.M.S.]

106 Ein frühes Beispiel für das in der Phantastik äußerst beliebte Vampirmotiv. INGE-MANNS Romanze *Nattevandrerinden* (1813) ist m. W. die früheste »phantastische« Verwendung des Motivs in Skandinavien. S. Stephan Michael SCHRÖDER, »Ein Riß in der marmornen Mauer. Dänische Phantastik zwischen Biedermeier und Romantismus 1813–57; Teil 1«, in: *Quarber Merkur* 70 (1988, 2), 33–35.

Tag wieder aus dem Stein befreiten Theodor bietet der Bjergmand einen klassischen Teufelspakt an:

»Men, dersom I begge ville give mig eders Tro og som Tegn derpaa ni Draaber af eders Blod, skulle I atter komme tilbage til Hjemmet før Julen, og jeg vil selv udstyre eders Bryllup. Jeg vil da give Eder den bedste Gaard i Landet og desforuden Guld og Gods i Overflødighed; men mine skulle I blive, hvad enten I ville det, eller ikke! [. . .]« (92)

Doch Theodor denkt nicht daran, auf dieses verlockende Angebot einzugehen. Der Böse scheint zu triumphieren, doch – oh Wunder! – es ist gerade Heiligabend und Rettung naht:

Da kom den Aarets Time, der har gjort Julen hellig og betydningsfuld. Bjergmanden lod sig see, og, da Theodor blev ham vaer, kastede han sig paa Knæ ved Thereses Fod og hævdede de sammenknugede Hænder imod Himlen. Det var da som stege Englene ned paa Maanens Straalestige og adskillede Mørket fra det Lyse. [. . .] Da følte Theodor, at Frelsen var paa Veien fra Himlen. (94)

Es erscheint der Geist seines Lammes, das als Opfer anstelle Sudses, die Theodor in seinem Zorn hatte erschießen wollen, zur Pflingstzeit starb und das er inmitten der fünf Eichen im Wald begraben hatte. »Omkring dets Hals hang endnu den mørke Tornekranz, og dets Hoved var omgivet af Lyset.« (94) Vor dieser Erscheinung flieht der Böse in seine Höhle, Theodor ergreift das silberne Horn und bringt es zum Erklingen. Beim ersten Ton bricht die Höhle zusammen und begräbt den Bjergmand, Sudse und Gramberg unter sich, beim zweiten bebt die Erde, beim dritten Ton werden die zahlreichen Statuen im Tal zu Menschen zurückverwandelt, unter ihnen auch Maria, die verschwundene Verlobte Arnolds. Gemeinsam folgen sie dem Geist Mimmas und ziehen zum Dorf, wo sie just zur Weihnachtsmesse eintreffen und Therese und Theodor noch am selben Tag heiraten. Nach dem Tode Wolfs lassen sie sich im Waldkloster nieder.

Thiele war diese Jugenderzählung später peinlich. Er schreibt in seinen Erinnerungen:

Jeg havde nær glemt, at jeg i dette Aar (1817) fremtraadte i Literaturen med Fortællingen: »*Bjergmandsdalen*«. Det var vistnok meget mere Lysten til at være Forfatter, end en Trang til at udtale Noget, der laa mig paa Hjertet, som var Fader til dette Barn. Saavidt jeg erindrer, – thi jeg har

ikke Lyst til nu at læse den – er den noget tydsk-romantisk,<sup>107</sup> med en uklar Idee og en Opløsning, som er forlegen og søgt.<sup>108</sup>

Immerhin: »Forresten gjorde Historien Lykke hos mange barnlige Sjæle«. (Ibid., 139) Kaum jedoch bei Kritikern wie Molbech, der neben offensichtlichen Schwächen wie die Schablonenhaftigkeit des Erzählten und inhaltliche Ungereimtheiten (warum duldet Wolf überhaupt Gramberg im Waldkloster?) auch zielsicher den wundesten Punkt der Erzählung traf: die mißlungene Modernisierung des Wunderbaren.<sup>109</sup> Lange Zeit tritt es überhaupt nicht in Erscheinung; die Erzählung beginnt wie eine realistische Erzählung scheinbar in der Jetztzeit (s.o.), und alles Übernatürliche wird zunächst als bloßes Gerede behandelt. Erst spät erfahren die Lesenden, daß die Erzählung offensichtlich noch vor der Reformation spielt, und erst auf Seite 84 (von insgesamt 98) manifestiert sich das Übernatürliche unübersehbar in Gestalt des furchterregenden Bjergmand, wenn es auch durch zahlreiche Zeichen (das Freischütz-Motiv; Sudse, die sich einem Kreuz nicht zu nähern wagt (12) etc.) bereits vorbereitet worden war.

Eine solchermaßen angelegte phantastische Duophonie läßt der äußerst religiöse<sup>110</sup> Thiele aber nicht entstehen, obwohl das sagenhafte Motiv des Freischützen dazu einlädt<sup>111</sup>. Stattdessen wird das furchterregende Übernatürliche durch die aufdringliche und keine Polysemie erlaubende Unterordnung unter ein christliches Weltbild mit textexternem Glaubensanspruch aufgelöst. Das Zentralsymbol dieser christlichen Ontologie ist das Lamm, jenes triumphierende Lamm aus der Apokalypse (14, 1), das Symbol der Auferstehung und des Sieges über

107 THIELES Lieblingslektüre in diesen Jahren, vgl. seine Briefe an WEYSE v. 3. Juli 1815 und vom 24. Juli 1815, in: Det kongelige Bibliotek, Kopenhagen, Ny Kongl. S. 2836, I, 1. Außerdem seine Äußerungen in *Af mit Livs Aarbøger 1795–1826*, Kbh 1873, 77.

108 Ibid., 138.

109 Christian MOLBECH, Rezension zu *Bjergmandsdalen*, in: *Athene* 9 (November 1817), 175–184. Seine Argumentation richtet sich allerdings eher gegen die Phantastik als Genre (vgl. Kap. 5.2.3).

110 In seinen Erinnerungen *Af mit Livs Aarbøger 1795–1826* zitiert THIELE zustimmend SCHACK STAFFELDTs Diktum über seine künstlerischen Arbeiten: »Jeg seer, at de søger Alt i Religionen, og derfra skal det ogsaa hentes!« (95) Man vgl. auch seine Jesus-Vision etc. auf S. 48; desweiteren 11f, 46.

111 Die Sage vom Freischütz fand sich im weitverbreiteten *Gespenssterbuch* von APEL/LAUN (4 Bde., Leipzig 1810–13) unter dem Titel »Der Freischütz. Eine Volkssage«, doch mag THIELE das Motiv auch bei seiner eigenen Sammeltätigkeit kennengelernt haben. Vier Jahre später wurde es dann durch das Libretto von Friedrich KIND zu von WEBERS Oper *Der Freischütz* in ganz Europa bekannt.

den Tod, welches schließlich alles Böse überwindet. Molbech kritisiert in seiner Rezension des Buches zu Recht:

Lammet, som gaaer igien efter at det er dræbt, og bliver et Redskab til de Elskendes Redning og Forening, forekommer Rec. derimod at være en forfeilet Person; og det synes selv ikke meget oplagt til den konstige Rolle, det spiller. Dersom Digteren havde ladet det blive et Lam, som andre Lam, og ikke videre brugt det, efterat det var bleven skudt, saa var vel den skiulte Betydning, han synes at have lagt i dette Dyr, falden bort; men Fortællingen havde neppe tabt derved.<sup>112</sup>

So nimmt die Erzählung unübersehbare *Legendenzüge* an, wobei die Umrisse dieser Gattung folgendermaßen skizziert werden können:

Im Bereich der Wissenschaft bedeutet ›Legende‹ eine religiöse Erzählung besonderer Art, die Erzählung von einem christlichen Heiligen, und steht gleichberechtigt neben Gattungsbezeichnungen wie Sage, Märchen, Mythos und Novelle.<sup>113</sup>

Aber ist Theodor ein christlicher Heiliger? Auf den ersten Blick erscheint es vielleicht einsichtiger, Theodors Erlebnisse und Prüfungen unter dem Bildungsgedanken zu fassen, nicht zuletzt deshalb, weil er schließlich, reifer und erwachsen geworden, zu seinem Ausgangspunkt zurückkehrt und dort als vollwertiges Mitglied der Gemeinschaft akzeptiert wird. Diese Leistung ist allerdings höchstens sekundär eine individuell-persönliche (indem sie nur möglich war durch Theodors demütige Frömmigkeit); primär ist sie vor allem durch die religiöse Offenbarung ermöglicht worden, die Theodor vor dem Versteinern bewahrte. Den ganzen Text hindurch zieht sich ein Gespinnst von Indikatoren, die eine Deutung von Theodors Erlebnissen als ›imitatio‹ des Leidenswegs Christi nahelegen (wie dies sonst bei dem Lebensweg der Heiligen der Legende der Fall ist). Schon sein Name (›Theodor‹ = griech. ›Gottesgeschenk‹) konnotiert Christus, das Geschenk Gottes an die Menschheit. Wie Christus wird Theodor erfolglos vom Bösen versucht, stirbt (=der Zustand der Versteinerung, der bis zum jüngsten Tag hätte dauern können) und wird schließlich von den Toten wiedererweckt, wobei die ›imitatio‹ des österlichen Geschehens durch das Erscheinen des triumphierenden Lammes unterstrichen wird.

112 MOLBECH (1817), 183.

113 Hellmut ROSENFELD, *Legende* (Sammlung Metzler; M 9 – Realien zur Literatur, Abt. E: Poetik), 4., verb. u. verm. Aufl. Stuttgart 1982, 2.

Erst recht deutlich wird der Bezug zur Legende, wenn man sich auf die Funktion des Wunderbaren konzentriert:

[Die Legende wie die Sage erzählen. . .] von übernatürlichem Geschehen, das aber bei der Sage verhältnismäßig unbestimmt bleibt, während es in der Legende von einem festen religiösen System aus gedeutet und von vornherein im Hinblick darauf ausgewählt und gestaltet wird. [...] Das Übernatürliche, das Wunder ist eben doch das Signum des Heiligen, es gehört wesensmäßig zu Sage und Legende, dort als unbewältigtes oder nur teilweise bewältigtes und eingeordnetes Numinoses, hier als Heiliges, von Gott bewirkt und ihn bezeugend.<sup>114</sup>

Legende und Sage, die sich im Französischen bezeichnenderweise den Begriff ›légende‹ teilen (weshalb die Forschung dort differenzieren muß zwischen ›légende populaire‹ und ›légende hagiographique‹), können beide auf das Wunderbare nicht verzichten, doch erfüllt es in beiden Einfachen Formen eine entgegengesetzte Funktion. Während es in der Sage als kosmologische Störung auftritt, die verstört, ist es in der Legende gerade Beleg für den Garanten der kosmologischen Ordnung und deren Unumstößlichkeit, der beruhigt. Die Legende ist – in bezug auf das Wunderbare! – schon von der Definition her kaum zu modernisieren. Denn idealiter muß das Wunderbare als textexternes Heiliges kommensurabel sein und bleiben, und selbst wenn es – gegen seine ursprüngliche Funktion – ästhetisiert wird, muß es die Ontologie der erzählten Welt stützen, nicht in Frage stellen, relativieren oder zerstören, nicht einmal vorübergehend. Das Wunderbare der Legende darf keinesfalls polysemiert werden; auch eine Duophonie ist ausgeschlossen in einer Textform, die ganz dem mittelalterlichen Wirklichkeitskonzept verpflichtet ist.<sup>115</sup>

Es ist daher folgerichtig, daß die Legende als Genre in der säkularisierten Neuzeit keine bedeutende Rolle mehr gespielt hat, auch wenn gerade in der Romantik zahlreiche Versuche unternommen worden sind, die Legende als Genre wiederzubeleben, um in ihr die Einheit

114 LÜTHI (1990), 10.

115 Symbole des Christentums (wie das Osterlamm in diesem Text) sind selten als Motive in der Phantastik benutzt worden, da ihr allegorischer Gehalt zu ausgeprägt ist und keine Polysemie erlaubt. Dies gilt auch für den Teufel. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, hat sich die phantastische Literatur nicht an der neuzeitlichen Entteufelung des Teufels beteiligt, da die Gefahr einer Allegorese zu groß ist und so keine Duophonie mehr entstehen würde.

von Kunst und Religion zu gestalten.<sup>116</sup> Doch ihr ästhetisches Innovationspotential ist sehr begrenzt, verglichen z.B. mit dem des Märchens, der Sage, der Novelle. Sie vermag – das zeigt Thieles *Bjergmandsdalen* deutlich – keine geeignete Ausgangsform für eine Modernisierung des Wunderbaren zu liefern, sondern ist in dieser Beziehung eine Sackgasse. Schon zu Thieles Zeiten konnten sich daher nur noch »barnlige Sjøæle« an solchermaßen geschilderten Wundern erfreuen.

### *Almqvist, Cypressen (1820er)*

Auch Almqvist hat sich an der versuchten Modernisierung des Wunderbaren der Einfachen Formen beteiligt, u.a. mit seiner Mittelaltererzählung *Cypressen*, die erstmalig 1906 von Ruben G:son Berg publiziert wurde. Die genaue Bestimmung ihrer Entstehungszeit fällt schwer. Fest steht lediglich, daß die Erzählung 1830 abgeschlossen war<sup>117</sup> und daß die *Törnrosens bok*-Einleitung wohl erst 1829 hinzugekommen ist<sup>118</sup> (ursprünglich hätte die Erzählung im fünften Band von *Törnrosens bok* erscheinen sollen)<sup>119</sup>. Erste Entwürfe und Versionen sind allerdings beträchtlich älter: Lamm setzt die Entstehungszeit (zumindest einer ersten Version) mehr oder weniger zeitgleich zur Entstehungszeit von Almqvists romantisch-symbolischen Märchen (*Guldfogel i Paradis, Rosaura, Arctura*) und der ersten *Amorina* an, d.h. an den Anfang der zwanziger Jahre<sup>120</sup>; spätere Almqvist-Forscher wie Holmberg haben sich dieser Datierung angeschlossen<sup>121</sup>.

*Cypressen* ist der ambitionierte Versuch des jungen Almqvist, in Übereinstimmung mit der romantischen Poetik und ihrem historischen Interesse für das verachtete Mittelalter die Stoffe und Motive der (vermeintlich mittelalterlichen) Volkspoesie einschließlich ihrer Formen

116 S. den Überblick über »Legendendichtung der Romantik« in ROSENFELD, 83–86.

117 Algot WERIN, »Inledning«, zu: *Törnrosens bok. Efterlämnade berättelser och utkast*, hrsg. v. Algot WERIN (ALMQUIST, *Samlade Skrifter*, under redaktion av Fredrik BÖÖK; 17), Stockholm 1922, XI.

118 Ragnar EKHOLM, »Folksaga och folkvisa i Almqvists diktning«, in: *Samlaren* 41 (1919), 20.

119 Vgl. ALMQVISTS Entwurf der ersten Bände von *Törnrosens bok* in einem Brief an ATTERBOM, datiert 2. März 1834, in: Ders., *Brev 1803–66*, 23ff.

120 Martin LAMM, »Studier i Almqvists ungdomsdiktning«, in: *Samlaren* 36 (1915), 156ff. Vgl. auch WERIN, XIf.

121 Olle HOLMBERG, »Kronologien i Törnrosens bok«, in: *Samlaren* 41 (1919), 173–209.

des Wunderbaren für die Literatur des 19. Jh. zu erschließen und solchermaßen in Prosaform zu modernisieren.<sup>122</sup> Dem Muster von *Törnrosens bok* folgend, wird diese künstlerische Problemstellung zunächst in den Jagdschloßdiskussionen theoretisch aufgegriffen, bevor ein praktischer Ausführungsvorschlag folgt. Henrik, der Sohn von Herrn Hugo, hat einige Volkserzählungen (»bond- eller torparhistorier« werden sie genannt<sup>123</sup>) vorgetragen, welche »måste medgivas äga den besynnerliga förmågan att kunna i den avhörandes själ förvandlas till ofta djupt behagliga utsikter och taylor« (31). Herr Hugo beginnt, über diese Wirkung zu philosophieren. Er meint zunächst in Übereinstimmung mit der romantischen Theorie vom Goldenen Zeitalter, daß »bonden, som nu i våra flesta socknar är dum, egennyttig, och tråkig, var då kvick, eldig – med ett ord, ett väsende om vilken historier kunde äga rum« (32), und zieht schließlich »ästhetisierend« Parallelen zwischen dem sinnlichen Vergnügen beim Hören einer Erzählung und bei der Betrachtung eines Mädchens:

En flicka av förmakets hållning är behaglig i grandios och annan mening, och vi skola nog vid andra tillfällen försvara hennes rättigheter. Men nu vill jag endast säga, att en ung flicka av naturslaget förekommer oss så alldeles okänd för sig själv; det behag hon äger är av ett så hemlighetsfullt och lockande, men likväl rent och starkt slag, att. . . (32f)

Kraftvolle Ursprünglichkeit und Reinheit, eine träumende, verheißungsvolle Jungfräulichkeit, die sich ihrer Unschuld nicht bewußt ist und durch diese Verkörperung des Möglichen<sup>124</sup> das ästhetisch gestimmte Gemüt anrührt<sup>125</sup> – das sieht Herr Hugo in den Volksstoffen

122 LAMM (1915), 156: »Den är ju ett [. . .] försök att genom sammanflickande af folksagor åstadkomma en sorts roman.«

123 Carl Jonas Love ALMQVIST, »Cypressen«, in: Ders., *Samlade skrifter*; 17, Sthlm 1922, 35.

124 WERIN faßte ALMQVISTS Überlegungen zum Verhältnis von Geschichte und Kunst prägnant zusammen: »Historien er bunden av verkligheten, konsten vilar däremot på möjlighet.« (XVII)

125 Auffällige Parallelen in der Argumentation finden sich in GEIJERS Einleitung zu den *Svenska folkvisor från forntiden*, 1814 – sogar auf den anthropomorphen Vergleich trifft man hier: »Frågar man i vad förhållande en äldre, konstlös och enfaldig poesi står till den bildade, så blir svaret, att detta förhållande bort vara den mest vänliga, ja vördnadsfullt å den senares sida. Ej heller ligger det i sakens natur, att denna nödvändigt skall uttränga den förra ur ett folks minne och hjärta. Ej blott därför, att den bildade poesien ur dess sköte utvecklats sig och således själv måste taga med sig åtankan av sitt ursprung [. . .]; utan även, emedan denna konstlösa poesi, i många enskilda avseenden överträffad, dock äger allmänna företrädan, som för en bildad poesi äro omöjliga att återvinna. [. . .] Barnet



und -motiven, die heute aufgrund des Niedergangs des Bauernstandes vorwiegend von den Gebildeten gehegt und geliebt würden. (35) Das Interesse dieser Gebildeten für die Volksstoffe sei immer auch ein historisches, also eine Annäherung an das Wiederzugewinnende auf ästhetischem Wege:

Man inbillar sig orätt, att man känner den romantiska medeltiden genom *våra* dikter om denna tid, genom våra kompositioner och förklaringsförsök över densamma. Nej. Det är detta tidevarvs *egna dikter om sig själv* vi måste höra; *dess* taylor över världen, *dess* åsikter, *dess* tro – den må förekomma oss hurudan som helst. (33f)

Bei einem künstlerischen Aufgreifen dieser ursprünglichen Tradition sei zunächst der Geist das Entscheidende, nicht so sehr die äußere Form:

*Orden* eller den yttre framställningen, svarade herr Hugo, voro naturligtvis av »Flickan vid mjölkstävän« [=die Erzählerin] först, och sedan än mer av min Henrik varierade, och om dem är minsta frågan. Jag lägger största vikten på halten, uppräningen, grundtonen och själva innehållet. (33)

Allerdings gilt auch hier die Doktrin des Poetischen Realismus, was durch die eingeschobene Binnenerzählung über Herrn Hugos Dienstmädchen unterstrichen wird: Man sei nämlich keineswegs davon entbunden, einen manchmal rohen Stoff (»bondiska, kanske råa och vilda saker« (38)) durch geschickte Wortwahl zu veredeln, zu romantisieren, was bedeutet: ihn auf die Grundform zurückzuführen. Eigentlich heißt Herr Hugos Dienstmädchen nämlich platt Lisa, doch Herr Hugo hatte sich bei ihrer Einstellung ausbedungen, sie »Elisiv« rufen zu dürfen, als die »skönaste, mest romantiska, och renaste förändring av Elisabeth« (36), der etymologischen Wurzel von sowohl Lisa als auch Elisiv.

Solchermaßen ist der poetologische Rahmen abgesteckt, und Richard Furumo kündigt eine Geschichte aus dem Spätmittelalter an, »en *torpargosshistoria*«, »ett romantisk nyck, eller kanske ett *romantiskt spöke*, med glada åtbörder hoppande fram mellan den verkliga

---

lovat alltid mera, än ynglingen eller mannen håller. Det ger en föreställning av hela mänskligheten med alla sina förmögenheter och anlag, då mannen är ovanlig, om han blott i en bestämd karaktärs fulla utbildning i något avseende kan påminna om den höjd, till vilken mänskligheten mäktar hinna. På samma sätt med den poesi, som ännu äger barndomens oskuld, den äger även denna ålders symboliska, outvecklade rikedom och storhet.« (GEIJER, 373f.)

världens blommor, och försvinnande bakom dem« (38). Eine terminologische Einordnung seiner Erzählung fällt ihm bezeichnenderweise schwer, wodurch implizit auf den innovativen Charakter seiner Erzählung hingewiesen wird. Ist es vielleicht eine Romanze<sup>126</sup>? »Men varföre jag finner mig nödvändigt vilja kalla det en romance, fastän icke framställs i vers, har jag svårt att göra begripligt; ty det förstår jag icke själv.« (38) Dann verfällt er auf Byrons Bezeichnung ›romaunt‹, »en ganska vacker förändring av det mera nyttjade och numera slitna ordet roman« (38),<sup>127</sup> d.h. er unterstreicht von neuem den innovativen Charakter seiner Erzählung. Schließlich schafft er sogar einen Neologismus, um auch den mittelalterlichen, romantischen Gehalt terminologisch zu konnotieren: »jag skall säga *romaunce*« (38), also eine Verbindung zwischen dem realistischen ›roman‹, dem romantischen ›romaunt‹ und der mittelalterlichen Versform ›romance‹.

*Cypressen* hebt dann an mit einer Version des bereits in der Jagdschloß-Einleitung erwähnten »Den fattige och den rike bonden«-Stoffes, dessen bekannteste literarische Bearbeitung in Skandinavien Andersens *Lille Klaus og store Klaus* (1835) ist. Dem adligen, aber armen Bauern Gunnar Gudmundson Sture gelingt es in diesem recht drastischen Schelmenstück, seinen reichen, aber dummen Nachbarn um Hof und Leben zu bringen. Einige Jahre später will er zum Bischof fahren, um sein unrechtmäßig erworbenes Gut der Kirche zu schenken. Auf dem Weg trifft er den alten Ritter Arved, der einen Auftrag zu vergeben hat und daher Gunnar und einen weiteren des Weges kommenden Ritter, Sigfrid Verlandsson Lillje, bittet, ihm ihre Lebensgeschichte zu erzählen, um herauszufinden, wem von beiden er seinen Auftrag anvertrauen kann.

126 In der zeitgenössischen Terminologie »den berättande folkvisan« (ibid., 377).

127 In seinem »Dialog om sättet att sluta stycken« (1835) läßt ALMQVIST Frans zur Charakterisierung eines ›romaunts‹ in der Jagdschloßrunde sagen: »Då således fråga tydligen var om någonting, som är avgjort romantiskt, utan att ändock vara roman, så svävade för mitt inre gehör namnet ›romaunt‹ emellan bägge, likt en förmedling av jordisk berättelse, på ena sidan, och en fri utflykt till främmande hemlighetsfulla nejder, på den andra.« (In: *Samlade Skrifter*; 7: *Törnrosens bok V–VII*, hrsg. v. Olle HOLMBERG, Sthlm 1921, 221.) Als Fußnote zu dieser Fußnote ist anzumerken, daß der von ALMQVIST solchermaßen be- und geschriebene (*Amorina*, *Drottningens juwelsmycke*) romantische Roman bis auf den heutigen Tag in Schweden nicht so recht als Roman anerkannt wird – in *Den svenska litteraturen* z.B. rangiert er schlicht als ›Prosa‹ (s. Annegret HEITMANN/Stephan Michael SCHRÖDER, Rezension zu *Den svenska litteraturen*; 3, in: *skandinavistik* 21 (1991, 1), 63).

Sigfrids Erzählung nun ist von anderer Art als die seines Mitbewerbers. Es ist die Geschichte eines Teufelspaktes, den seine Mutter einging, als sie um eines Ringes willen ihren noch ungeborenen Sohn dem Teufel versprach. Als Sigfrid 13 Jahre geworden war, folgte er dem Teufel in den Berg, wo er die Kunst erlernte, sich in ein beliebiges Tier zu verwandeln – eine Fertigkeit, die ihm sehr zugute kam, als er schließlich dem Teufel zu entkommen suchte und dabei die holde Agnes kennenlernte. Aus dem Zauberduell zwischen ihm und dem Bösen, während dessen sich beide in verschiedene Tiere verwandelten, ging Sigfrid als Sieger hervor, als er dem Teufel den Kopf abbiß. (Seitdem kann sich der Teufel den Menschen nicht mehr in corpore zeigen.)

Arved erklärt, daß er sie beide für geeignet hält, und bittet sie auf sein Schloß. Auf dem Wege dorthin wird Sigfrid jedoch von einem Ritter mit geschlossenem Visier getötet, und so fällt Gunnar die Aufgabe zu, Arved dessen auf Abwege geratenen Sohn wiederzubringen. Diesen findet er in Gestalt des geheimnisvollen ›Spaniers‹, der in Frankreich das Kartenspielen kennengelernt hat. Als Gunnar ihm vorhält, daß er sich dadurch dem Teufel ergeben habe, und zudem herausfindet, daß es der Spanier war, der Sigfrid tötete, entbrennt ein Zweikampf, in dessen Verlauf beide Kontrahenten ihr Leben lassen.

In einer Nebenhandlung hatte sich Sara, ein Küchenmädchen Herrn Arveds, auf die Wanderschaft begeben, nachdem sie wegen eines großzügigen Almosens an eine umherziehende Bettlerin von der Köchin gescholten worden war. Durch einen Zufall entdeckt sie tief im Wald die lebendig eingemauerte Agnes, Sigfrids Braut, die den Nachstellungen des Spaniers nicht nachgeben wollte. Es gelingt, Agnes zu befreien, doch sie stirbt schon bald darauf und wird neben Sigfrid begraben. Über ihrem Grab wölbt sich eine immergrüne Zypresse: »Historien från denna okända tid berättar ej vidare, än att cypressen ur frisk rot steg högt över Sigfrids läger och Agnes vid hans sida; det var det första träd av detta ryktbara slag, som vuxit i Norden.« (198)

Die Gründe, warum Almqvist sich in den Dreißigern entschied, die ›romance‹ entgegen seiner ursprünglichen Absicht nicht in *Törnrosens bok* aufzunehmen, liegen auf der Hand: Die Erzählung zerfällt weitgehend in ihre Bestandteile<sup>128</sup>, d.h. in die beiden Erzählungen

---

128 Schon Ruben G:son BERG bemerkte im Vorwort zur Erstveröffentlichung von *Cypressen*: »I alla händelser tillhör Cypressen sin författares ungdomsverk. Det röjer i vissa stycken en nybörjares hand [...] och får naturligtvis ej bedömas som ett verk af den mog-

Gunnars und Sigfrids (mit ihren Wurzeln in Sagenstoffen und -motiven)<sup>129</sup> und den schauerromantischen Abschluß: die unschuldige Heroine, eingesperrt vom finsternen Bösewicht im dunklen Verlies. Auch fiel es der Forschung nicht schwer, literarische Einflüsse aufzuzeigen: Fouqués Mittelalterromane<sup>130</sup>, Spieß' Schauerromane und die historischen Romane des Erfolgsautors der zwanziger Jahre, Walter Scott<sup>131</sup>, sogar E. T. A. Hoffmann wurde genannt<sup>132</sup>. Als Zentrum der Erzählung wurde in der Forschung Sigfrids Geschichte erkannt (zu Recht, da sie – im Gegensatz zu Gunnars Erzählung – Auswirkungen auf den weiteren Verlauf der Ereignisse hat). Diese wurde aber völlig aus dem sicherlich von Anfang an nicht homogenen Zusammenhang herausgelöst, um biographistisch »dechiffriert« zu werden, wie Lamm explizit schrieb<sup>133</sup>.

Ein solcher reduktionistischer Ansatz muß notwendig das so deutlich in der Einleitung postulierte Innovationsstreben ignorieren. Liest man den Text vor dem Hintergrund der von ihm selbst aufgeworfenen Fragestellungen: in welchen Formen gelingt es Almqvist dann, die problematischste Dimension der Volksstoffe, das Wunderbare, in seine Erzählung einzubinden?

Sigfrids Erzählung vom Teufelspakt und seinen Folgen ist in *Cypressen* Teil einer narrativen Schachtelstruktur mit problematisierten

---

nade konstnären.« (VI) LAMM war 1915 präziser: »Den är ju ett – i det hela misslyckadt – försök att genom sammanflickande af folksagor åstadkomma en sorts roman.« (156) Und Henry OLSSON: »Kompositionen har emellertid den svagheten att berättelsen är sammanflickad av två utförligt återgivna folksagor, tämligen oförmedlat ställda sida vid sida.« (In: Ders., *Törnrosens diktare. Den rike och den fattige*, Sthlm 1966, 45f.)

129 Für eine genaue Untersuchung der Herkunft und Verbreitung der verschiedenen folkloristischen Motive sei verwiesen auf EKHOLM, 20–24.

130 Ibid., 106; Henry OLSSON, *Carl Jonas Love Almqvist till 1838*, Uppsala 1937, 155.

131 Ibid., 155.

132 EKHOLM, 23; OLSSON, ibid. Ausführlich ist die Frage des HOFFMANN-Einflusses vor allem von MELANDER untersucht worden (271ff). Er resümiert: »Om man vill karakterisera Hoffmanninflytandet i Cypressen får man alltså gå försiktigare fram än man tidigare gjort. Enstaka motiv och scener kan förefalla att ha motsvarigheter hos Hoffmann, men de finns också på andra håll, och likheten är inte så specifik att man kan hävda, att Almqvist hämtat inspirationen hos honom och ingen annan.« (274)

133 LAMM (1919), 161. Für ihn hat *Cypressen* nur durch die Erzählung des Schicksals Sigfrids poetisch und biographisch (oder biographistisch=poetisch?) einen Wert. (156ff) Ähnlich bereits Ruben G:son BERG 1906: *Cypressen* »har först och främst intresse som bidrag till kännedomen om Almqvist som konstnär och människa«. (VI) Unmißverständlich dann Henry OLSSON 1937: »Cypressen är en självbiografi i litterär maskering«. (155) 1966 hat er sich terminologisch LAMM angenähert, als er von »Cypressens chifferskrift« schreibt, die angeblich »en självuppgörelse av afgjort psykologiskt intresse« andeutet. (45)

Innenbeziehungen, ein häufiges Phänomen in der phantastischen Literatur:

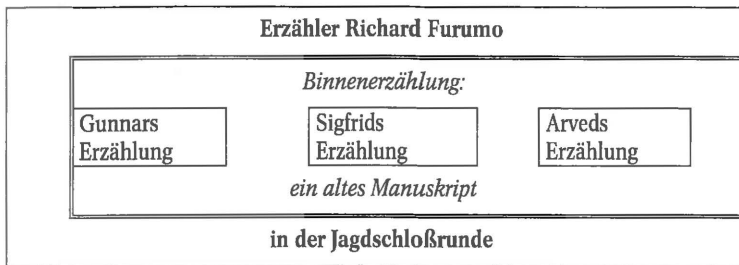


Abbildung: Schachtelstruktur der Komposition von *Cypressen*

Das vermeintlich Wunderbare tritt zunächst zweifach verschachtelt auf: a) in Sigfrids Erzählung, wo es ein akzeptierter Teil der Ontologie ist, garantiert durch den Erzähler Sigfrid (»emedan det ej kan vara mycket roande, att ljuga om avgrunden«, wie Sigfrid unterstreicht (93)). Von hier aus breitet es sich b) in die übergeordnete Binnenerzählung aus: »Den gamle riddaren, som var en man av sin tid, trodde vart ord av allt det, som Sigfrids berättelse innehöll.« (117) Den unumstößlichen Beweis für die Faktizität von Sigfrids Erzählung erhält man innerhalb der Binnenerzählung, als der Spanier einen Traum erzählt, in dem der Teufel (unter der Maske des heiligen Antonius) Sigfrids Angaben bestätigt:

Jag kan icke mer antaga mig någon gestalt och gå synlig på jorden; jag kan blott leva i mitt inre, som ande, emedan mitt andehuvud ej blivit avbitet, och ej kunnat det. Jag kan nu blott verka andligen, visa mig i drömmar! (180)

Ganz im Gegensatz zu dieser textontologischen Harmonie innerhalb der Binnenerzählung steht der Erzähler des 19. Jh., Richard Furumo in der Jagdschloßrunde, die zugleich auch die fiktiven Lesenden, genauer: die Zuhörenden markieren soll. Für die Modernisierung des Wunderbaren ist also bezeichnenderweise eine mündliche Erzählsituation nachgestellt worden, eine in der Romantik mit ihrer Aufwertung der Rezipienten vielfach bewährte Strategie (man denke an Tiecks *Phantastus*, 1812–16; Hoffmanns *Serapionsbrüder*, 1819–21) mit zahlreichen wohlbekannten Vorbildern (Boccaccios *Decamerone*, entstanden

1349/1353; Straparolas *I piacevoli notti*, 1550/1553; Basiles *Lo cunto de li cunti* (*Il Pentamerone*), 1634/37; Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, 1795; nicht zuletzt die *Erzählungen aus Tausendundeiner Nacht*). Der fiktive Erzähler Richard Furumo betont unentwegt seine Distanz zur Binnenerzählung: Mal schiebt er eine Apologie für die Leichtgläubigkeit des reichen Bauern ein (*»Vi som med vår upplysning av nittonde århundradet nedse förnämt på förflutna tider«* (51 – H.: S.M.S.)); mal gibt er sozialhistorische Erläuterungen (*»man kallar dem i vårt sekel pigor«* (129 – H.: S.M.S., s. auch 58, 147, 154)); dann wieder macht er sich über die handelnden Personen lustig (z.B. 132) und gibt ihren Aberglauben der Lächerlichkeit preis (76f, 191). Diese Fiktionsbrüche, die man ohne genauere Analyse als zeittypischen Ausdruck romantischer Ironie deuten würde, erfüllen hier allerdings eine entgegengesetzte Funktion. Denn die Distanzierung vom Erzählten (verstanden als ›histoire‹, nicht als ›discours‹) läßt Erzähler und Erzähltes als Einheiten erscheinen, die mit prinzipiell gleichen Rechten zueinander in Beziehung treten. Dem Erzählten wird eine gewisse Autonomie zugeschrieben: Es ist zwar kommentierbar, aber im Kern unveränderlich, so wenn der Erzähler erläutert, was eine Figur denn nun eigentlich meine (*»han lär förmodeligen hava menat, och skulle, om han levat i våra dagar, troligen hava sagt [...]«* (168)). Durchgängig wird diese Autonomie auch metaphorisch unterstrichen, indem die Binnenerzählung vergegenständlicht resp. allegorisch als ›saga‹ personifiziert wird:

Här gör historien en paus av några dagar, varunder hon, stum och tårögd, blott ser på Gunnars moder, huru hon går genom lundarna [...]. (42)

[...] E]n storm susar över furuskogens vilda toppar, och den ensamme vandraren sätter sig på den branta klippan, att lyssna på forsen vid sina fötter, och på de töckniga sagorna ur forntiden. Blad på blad faller allt gulare ur lönnens krona ned på hans huvud och på klippan där han sitter: blad för blad fortgår berättelsen ur förgångna tider för hans syn i allt vildare bokstäver, han bävar och han ryser, han läser – och han läser mer. (48f)

En tid förflöt i stillhet, lycklig för människorna, men utan betydelse för historiens oroliga genius, vilken dör, då han är ej omgiven av händelsernas drabbningar sinsemellan och ödets färgrika skimrande strålar. Alla söka vilan, blott ej han. (140)

Men historien spänner upp sine svarta strutsvingar, och flyger härifrån till ett helt annat håll. (174)

Diese relative Eigenständigkeit begründet der Erzähler implizit mit der historischen Authentizität der Geschehnisse, die er einem alten Manuskript entnommen habe (101) und wovon man Bruchstücke »ännu [kan] få höra på flera ställen i landsorterna« (38). Es handelt sich im Urteil des Erzählers um eine »pålitlig[a] historia« (101) – mit einer Ausnahme: Sigfrids Erzählung mit seinem Wunderbaren. Diese vermag er wortwörtlich nicht zu glauben, worauf er einleitend sofort hinweist:

Manuskriptet skall nu anföra Sigfrids berättelse, ehuru det ej kan åtaga sig att säga huru med allt i den förhåller sig. Herr Sigfrids framställning kan i alla fall vara att anse för vad den är, *en lämning av den tidens tänkesätt*. Flere prydnader på Sigfrids kläder gävo misstanke om, att han kanske tillhörde någon orden eller sällskap, och att han därför *i mysteriösa ord älskade förtälja sina verkliga händelser*. Hans fantasi kan var och en läsare lika väl bedöma, som manuskriptet själv, vilket blott utövar sin syssla att berätta, utan att göra sig skrupler över vad det kan vara. (87 – H.: S.M.S.)

Nachdem Sigfrid seine Erzählung vorgetragen hat, wird die Distanzierung des fiktiven Erzählers von der Faktizität des von Sigfrid Erzählten erneut unterstrichen:

Den gamle riddaren, som var en man av sin tid, trodde vart ord av allt det, som Sigfrids berättelse innehöll. Han satt ganska allvarsam och tankfull. *Men inga sådana reflexioner oroade honom, som i vår tid skulle falla mången in, rörande möjligheten eller rimligheten av Sigfrids händelser*. Tvärtom, han var betagen av det djupsinniga [...]. (117 – H.: S.M.S.)

Solch eindeutigen Indikatoren für eine notwendig vorzunehmende ›Übersetzung‹, d.h. ein uneigentliches Lesen,<sup>134</sup> können sich keine Lesenden entziehen – weder fiktive noch implizite. Wie aber ist Sigfrids

134 Wie zentral diese Stelle in *Cypressen* ist, läßt sich schon daran ermessen, daß noch zwei weitere Versionen dieser Einlassung des Erzählers von ALMQVISTS Hand vorliegen, in denen er die ›Uneigentlichkeit‹ des Erzählten noch stärker betont hat, z.B.: »Vad Sigfrids äventyr beträffar, så gjorde icke den gamle riddaren därvid den betraktelse, som en åhörare därav i våra dagar utan svårighet skulle göra nämligen den, att Sigfrids hela berättelse kanske endast var symbolisk, endast på detta sätt allegoriskt utförd, för att av någon orsak dölja händelsens naturliga gång under en slöja av bilder och sålunda blott angiva den dunkelt.« (»Anmärkningar« zu *Cypressen*, 441.)

Erzählung zu übersetzen, wenn man hierin keine getarnte Autobiographie erblicken will? Was ist das »djupsinniga«?

Im wesentlichen handelt Sigfrids Erzählung von der Faszination des Bösen und dessen Überwindung. Der Teufel in *Cypressen* tritt nicht mehr als Potentat einer mythisch-religiösen Macht auf, sondern als schwarzgekleideter romantischer Verführer »med stora mörka uttrycksfulla ögon, vari djupt allvar, och någon gång ett hastigt genomflygande oväntat vemod visade sig« (88), »dunkel, outgrundlig, men en mild sky av älskvärdhet, nästan vemod, simmade lätt över hans präktigt bildade panna« (113).<sup>135</sup> Doch diese »blandning av vemod och hänryckande skumhet, nattskönhet« (93) ist nur eine Maske, wie Sigfrid bald erkennen muß: »Mörk, förfärlig och kall stränghet satt nu med örnvingar på hans panna.« (93) Der Teufel ist keine romantische Gestalt; er ist auf erschreckende Weise wirklich, eine Gefahr. Sigfrid gelingt es, ihn zu überwinden, indem er sich die Fähigkeit aneignet, sich in eine Tiergestalt zu verwandeln. Die Möglichkeit einer solchen Verwandlung begründet er folgendermaßen:

Ni bör veta, att sådant som själens väsende och lynne är, den gestalt skapar den sig i sin yttre omgivning, kroppen – och detta allt i förhållande till den kraft och spänstighet själen lägger i sitt lynne. [ . . . ] Vanligen är lynnets spänstighet och passionens eld så liten hos människan, att *deras* förändringar ej göra alltför märkbara förändringar i gestalten. Åtminstone förmå härigenom blott de rörliga dragen (ögon, mun etc.) nyanseras – ej de fasta [ . . . ]. Men tänk er nu, herr riddare, en sådan lågande inre kraft, en hemlig konst till den grad stor, att man förmår göra själva sitt lynne *annat*: ej blott kan med en vink göra sig varm eller kall åt vilket föremål eller ämne, han behagar, av kärlek, ädelhet, hat o.s.v., utan att man frigör och förvandlar lymnet rent utav till ett annat lynne – man föreställer sig så mäktigt, djupt och fullkomligt, till önskingar, böjelser, fattningsförmåga och allt att man är t. ex. ett lejon, att själva ens lynne härigenom blir alldeles likartat ett lejons. [ . . . ] Om människan, genom en djup fantasi, en inre kraft på sig själv, en svart konst, förstår utplåna gränsorna för sitt lynne som människa, avlägga sig, glömma sig som människa, och in-

135 WERIN weist in seinen »Anmärkningar« auf eine entsprechende Teufelsbeschreibung in Wilhelm HAUFFS *Memoiren des Satans* (1826–27) hin (447f), aber eine solche Teufelscharakterisierung war literarisches Allgemeingut in der Romantik, als der Teufel »weniger geglaubte Wahrheit als ästhetisches Attraktivum« wurde (FRENZEL (1988), 672). ENGDAHL nennt den Teufel in *Cypressen* als Beispiel für ALMQVISTS Kategorie des »Dunkelschönen« oder Dämonischen, die Ausdruck einer Trennung des Ästhetischen vom Ethischen sei (187).



komma i de precisa gränsorna för något djurs lynne, så är hon detta djur till sitt inre, och har då i ögonblicket även dess yttre gestalt. (97ff)

Man hat sich in der Forschungsliteratur über diese lange (ungekürzt sind es drei Seiten) Rechtfertigung der wunderbaren Geschehnisse mokiert,<sup>136</sup> die so ganz untypisch für die einfachen Volksformen der Dichtung ist und sich auch im Rahmen der Erzählung deplaziert ausnimmt. Die Rechtfertigung erfüllt jedoch eine zentrale Funktion, denn sie erklärt, wie der Böse überwunden werden konnte. Sigfrids Argumentation rekurriert auf die cartesianische Leib-Seele-Problematik, jenes Zentralproblem der europäischen Aufklärung, das Sigfrid angeblich extrem idealistisch »gelöst« hat: Der Geist vermag durch die Kraft seiner »tiefen Phantasie« den Körper nach seinem Willen zu gestalten, das Subjekt das Objekt, das Ideale das Reale. Mit einer solch extrem idealistischen Kraft ausgestattet, gelingt es Sigfrid, dem Bösen den Kopf abzubeißen, worauf dieser von einer ontologischen zu einer psychischen Größe werden muß.

Sigfrids Geschichte erzählt von ontologischen und auch psychologischen Grundbefindlichkeiten, sie »modelliert Grundvorgänge, welche die natürliche und die menschliche Welt strukturieren [...] und grundsätzlich nachvollzogen werden können, im Verhalten oder im Ritus«,<sup>137</sup> wie Lüthi zur Kennzeichnung des *Mythus* bemerkte. Auch in anderer Hinsicht trägt Sigfrids Erzählung die Merkmale eines Mythos: So ist der Handlungsträger zwar kein Gott, aber doch ein Mensch mit Eigenschaften, die gemeinhin einer transzendenten Macht vorbehalten sind. Burkerts Definition läßt sich durchaus auch auf Sigfrids Erzählung anwenden: »Mythos ist eine traditionelle [...] angewandte Erzählung. Mythos beschreibt bedeutsame, überindividuelle, kollektiv wichtige Wirklichkeit«<sup>138</sup>; diese wird verdichtet und »bündig; beschworen«<sup>139</sup>. Alle diese Merkmale finden sich in Sigfrids Erzählung: Sie ist »angewandt«, sie modelliert einen Grundvorgang, der die menschliche Welt strukturiert, nämlich den Übergang von der mittelalterlichen zur neuzeitlichen Kosmologie, ohne Zweifel eine »bedeutsame, überindividuelle, kollektiv wichtige Wirklichkeit«.

---

136 EKHMOLM, 23f; WERIN, »Inledning«, XIII.

137 LÜTHI (1990), 11.

138 Zit. nach: Ibid.

139 JOLLES, 110.

Sigfrid erzählt in Mythenform von der Überwindung der mittelalterlichen Kosmologie durch den neuzeitlichen entgötterten Idealismus. Seine Erzählung ordnet sich damit thematisch in einen dreiteiligen Komplex in *Cypressen* ein, der in a-b-a-Form gerade solche grundsätzlichen Fragen in verschiedenen Formen diskutiert – eine von der Forschung bisher völlig ignorierte Struktur, die den thematischen, wenn auch sicherlich lockeren Zusammenhang der gesamten Binnenerzählung konstituiert:

1) Zunächst wird ein extremer Idealismus entworfen, der jedoch keinen Modellcharakter hat, denn er ist eine »hemlig konst« dämonischer Herkunft, dessen Ausführung nie von diesem Ursprung abzulösen ist, wie der Pfarrer in Sigfrids Grabrede unterstreicht:

Den som missbrukar sin själ eller sin kropp till osanningens förvandling ifrån det rätta uppriktiga väsendet till ett annat, den är en såld träl under djävulen, han är bunden i djävulens garn; och ehuru han själv genom sin list och sin konst tror sig vara ganska mäktig, kanske mäktigare än djävulen själv, är han dock, utan att han vet det, bunden i djävulens snara, han är genom sin egen list och konst en fånge under all listig konsts mäs-tare och herre, djävulen. (136)

Die gewählte Darstellungsform ist der *Mythus*.

2) In *Legendenform* (die Legende von Holmgeir Folkunge, die Arved an zentraler Stelle in der Mitte der Binnenerzählung erzählt, 122–126) wird den beiden Rittern anschließend eine modellhafte Lebensphilosophie dargeboten, die mit der herkömmlichen christlichen Ethik übereinstimmt: Jeder von ihnen solle »en andans riddare« werden (125), für Gottes Gnade auf weltliche Güter, Bequemlichkeit, selbst auf das Leben mit Freude verzichten.

3) Anschließend wird von neuem ein extremer Idealismus aufgegriffen, als von der Einführung des Kartenspiels durch den Spanier erzählt wird. Denn dieses ist mit seinen Königen, Damen und Buben, wie der fiktive Erzähler erläutert, »en högre potens av chevaleriet, är fullt ut detsamma som det, men *idealiserat*«. (168) Es eröffnet dem Spielenden »fantasiens underländer« (166), doch bereits dadurch deutet sich die später bestätigte dämonische Herkunft des Spieles an. Denn der Kleriker, mit dem Arved das Spiel diskutiert, weist ihn ganz in Übereinstimmung mit einem aufklärerischen Religionsverständnis (und folglich reichlich anachronistisch) auf folgendes hin: »Vi måste icke så övergiva oss i blott känslan, om det är aldrig så ljuvt. Gud talar i oss genom

förnuftet: sansen och förståndet är en helig stråle i vår själ. [. . . V]i måste tänka, min ädle riddare, och ej ständigt spela.» (167) Noch fataler ist eine weitere Gefahr, die Schiller bereits in seinem sechsundzwanzigsten Brief über *Die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795) skizziert hatte, den Almqvist offensichtlich kennt. In diesem Brief bestimmte Schiller als »Phänomen, durch welches sich bey dem Wilden der Eintritt in die Menschheit verkündet [. . .] die Freude am *Schein*, die Neigung zum *Putz* und zum *Spiele*«, <sup>140</sup> nicht ohne fortzuführen:

Es versteht sich von selbst, daß hier nur von dem ästhetischen Schein die Rede ist, den man von der Wirklichkeit und Wahrheit unterscheidet, nicht von dem logischen, den man mit derselben verwechselt – den man folglich liebt, weil er Schein ist, und nicht, weil man ihn für etwas besseres hält. Nur der erste ist Spiel, da der letzte bloß Betrug ist. (399f)

Das Spiel des Spaniers jedoch ist Betrug, weil es einen logischen Schein vorgaukelt. Denn durch die extrem idealistische und zugleich entgötterte Dimension des Spieles, d.h. seinen mangelnden Wirklichkeitskontakt, unterliegt es besonders leicht einer materialistischen Pervertierung, wie sie der Spanier beschreibt:

Du har väl funnit, att det som gör spelet, ifrån ett lappri och en fantastisk ehuru fin, hög og idealisk lek, till ett sant ridderligt krig, med ett ord, till *verklighet*, det är penningen eller det som man genom spelet vinner?

Det har jag funnit, sade Gunnar. Det är vinsten, som gör att spelet är lika sant en handling, är lika verkligt som själva kriget, själva bragden, slaktningen och segern. (177)

Durchgängig diskutiert *Cypressen* also philosophische Fragestellungen (die natürlich zugleich immer auch ästhetische sind<sup>141</sup>). Kritisiert wird

140 Friedrich SCHILLER, »Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen«, in: Ders., *Philosophische Schriften*; 1, unter Mitwirkung v. Helmut KOOPMANN hrsg. v. Benno von WIESE (*Schillers Werke*, Nationalausgabe; 20), Weimar 1962, 399.

141 Ganz offensichtlich ist dies (als Reflex der SCHILLERSchen Überlegungen) beim Kartenspiel, das zugleich als Metapher für das Kunstwerk agiert (man denke auch an *Drottningens juvelsmycke* (1834)). Den ästhetisch-philosophischen Hintergrund skizzierte ALMQVIST 1839 in seinem berühmten Aufsatz »Om Poesi i sak till åtskillnad ifrån Poesi i blott ord«: »Det stora i konsten är att förnimma och uttala *allt* ifrån den *artistiska horisonten*, vilket är långt ifrån detsamma som att ljuga om allting. Men att se Guds hela skapelse ifrån den artistiska horisonten, är att se den som ett barn. Allt blir lek då, och likväl tillika det förundransvärdaste allvar.« (Veröffentlicht in *Dagligt Allehanda* Nr. 62 (155), 8. Juli 1839; zit. nach: ALMQVIST, *Journalistik*; 1, 92.) Auch Sigfrids Verwandlungsvermö-

ein ›reiner‹, religiös entleerter Idealismus, denn dieser läßt sich entweder materialistisch pervertieren oder aber mündet in reine Phantasterei. Die Protagonisten dieser ›Ideologie‹ dämonischer Herkunft sterben folgerichtig im Verlauf der Handlung eines gewaltsamen Todes. Ganz anders der alte Ritter Arved mit seiner festen Verankerung in einem religiösen Wirklichkeitsverständnis, seinem Streben nach einem Aufgehen in Gottes Gnade: Er überlebt als einziger.

In seinen theoretischen Schriften, besonders in »Om två slags skrivsätt« (1833) und »Även om humor, och stil deri« (1833), hat Almqvist die Notwendigkeit einer textuellen Wirkungsstruktur betont, die das wie in *Cypressen* diskutierte dialogische Verhältnis zwischen Gott und der Welt (mit dem Ziel einer Verschmelzung beider durch die Einheit von Sinnlichkeit und Verstand in der Vernunft) nachbildet. Solchermaßen soll eine ästhetische Erfahrung vermittelt werden, welche die ontologische spiegelt. Friborg hat in Almqvists theoretischen Texten seine »fascination for textens potential«<sup>142</sup> aufgezeigt, die in einer Theorie des offenen Kunstwerks mündet, welche an Iser gemahnt: Texte können sich als Heterokosmos durch Leerstellen einer Vollendung durch die Lesenden widersetzen, daher immer wieder neu gelesen werden, »outtömliga«, »oöverbärliga« werden und folglich – in Almqvists Worten – »en viss evighet« gewinnen, wodurch eine spiegelbildliche Beziehung zwischen Gott und der Welt einerseits und dem Text und den Lesenden andererseits entstehe. (28)

Der Einsatz des Wunderbaren in einem ›modernen‹ Text eröffnet nun theoretisch eine ausgezeichnete Möglichkeit, diesen Grundzug der romantischen Poetik (Stichwort: Fragmentlehre) in die Praxis umzusetzen, ein unvollendetes Kunstwerk zu schaffen, das die Mitarbeit der

---

gen läßt sich nach OLSSON (1966) folgendermaßen deuten (sieht man einmal davon ab, daß Sigfrid sich ja bezeichnenderweise *nicht* in andere *Menschen* verwandeln kann): »Vad som här avses är otvivelaktigt den skapande fantasin med dess outtömliga förmåga av andliga metamorfoser, den gåva att begripa och leva sig in i alla mänskliga karaktärer men själv vara ›karaktärlös‹, som Almqvist i tvivlets stunder tycks ha ryggat tillbaka inför som något demoniskt.« (44) — LOTMAN, der die Beziehung zwischen dem Spiel und der Kunst untersuchte, beschrieb als ihr verbindendes Merkmal die Mehrdeutigkeit ihrer Struktur (beim Kartenspiel z.B.: Spiel und Gewinn (reales Geld) zugleich). Das abweichende Merkmal hingegen sei der Umstand, daß das Spiel die Einhaltung der Regeln erfordere, die Kunst gerade nicht. Das Spiel könne zwar als Weg zur Beherrschung bekannter Verfahren dienen, nicht aber zur Erarbeitung *neuer* Kenntnisse. (104ff)

142 Charlotta FRIBORG, »Heterokosmos och spegel. Om Almqvists konstsyn«, in: *Tidskrift för litteraturvetenskap* 15 (1986, 4), 27.

Lesenden herausfordert. Denn was vermag wirkungsästhetisch die Lesenden stärker zur Mitarbeit am Text zu zwingen als das unmögliche Wunderbare in einem Text des 19. Jh.? Doch das Wunderbare im Mythos ist per definitionem nicht unmöglich, weil es tropisch zu lesen ist; es gehört einer anderen, voraufklärerischen Erkenntnisweise an, die geschichtliche Veränderung nicht kennt, sondern nur statische Grundbefindlichkeiten. Der Mythos ist und konstituiert gerade diese Erkenntnisweise, in bündiger, holistischer Form, nicht in Einzelelemente zerlegbar. Daher ist es zwar möglich, den Mythos als Form zu ästhetisieren, wie dies z.B. Johannes V. Jensen (1873–1950) gelang, aber sein ›Wunderbares‹ kann nicht in dem Sinne modernisiert werden, daß es die aufklärerische Entwicklung begleitend reflektiert und dem Text duophone Züge verleiht.

Hinzu kommt in *Cypressen*, daß die oben zitierten Kommentare des Erzählers zu Sigfrids Erzählung die Lesenden zwar zur Stellungnahme auffordern, aber das Übergewicht des omnipräsenten Erzählers (wie auch sonst in der Binnenerzählung) so stark ist, daß man sich seiner mythisch-tropischen Deutung, die gerade das Monophone unterstreicht, nicht entziehen kann. Das (vom Standpunkt der Aufklärung aus) vermeintlich Wunderbare wird kommensurabel; der Text läßt sich abschließend deuten; keine Leerstelle verlangt mehr nach Ausfüllung.

Allerdings resultierten die Bestrebungen des fiktiven/abstrakten Erzählers in *Cypressen*, auch das Wunderbare der Volksstoffe ästhetisch aufzugreifen, nicht nur in der Form des Mythos in Gestalt eines modernen Kunstmythos, dessen kosmologische Ernsthaftigkeit mit Ironie durchsetzt wurde (man schmunzelt unwillkürlich bei der Lektüre, wenn dem Teufel im Jahre 1418 oder 1419 sein Hahnenkopf abgebissen wird und wir die Folgen heute noch (nicht) sehen). Denn der Mythos wiederum wird in die Schachtelstruktur der Erzählung eingebunden, die eine Interaktionsstruktur zeitigt und zwei wirkungsästhetisch wirk-same Modernisierungsmöglichkeiten des volksstofflichen Wunderbaren skizziert:

- 1) So könnte die ontologische Konkurrenz verschiedener Erzählebenen in einer phantastischen Duophonie resultieren. Diese Konkurrenz ist in *Cypressen* mehrfach angelegt: So stehen sich z.B. der Erzähler des 19. Jh. und die in gewissem Maße von ihm unabhängige, weil ›historische‹ Geschichte aus dem Mittelalter gegenüber. Aber die Geschichte vermag kaum, bedingt durch die beständigen Illu-

sionsbrüche des omnipräsenten Erzählers, eine von diesem unabhängige textontologische Struktur aufzubauen. Eine die Lesenden verwirrende Doppelstruktur baut sich eher an anderer Stelle auf: So betrachtet der Erzähler zwar Sigfrids Erzählung als Mythos, die gesamte Binnenerzählung aber stofflich als historisch authentisch (s.o.). Andererseits belegt spätestens das Eingeständnis des Teufels in dem Traum des Spaniers (der von Sigfrids Erzählung nichts wußte), seine körperliche Gestalt verloren zu haben, daß Sigfrids Erzählung und die gesamte Binnenerzählung sich *eine* Kosmologie teilen – was wiederum vom Erzähler dementiert wird. Die Lesenden stehen daher vor einem Oxymoron hinsichtlich der Authentizität oder bloßen Tropizität der textinternen Ontologien, das sie nicht auflösen können. Soll Sigfrids Erzählung also gegen alle Indikatoren doch nicht als Mythos gelesen werden? Oder ist gar die ganze Binnenerzählung tropisch zu lesen – wofür es allerdings keinerlei Indikatoren gibt? Eine abschließende Bedeutungsgebung ist in dieser Hinsicht nicht mehr möglich; stattdessen wird man zu einer unmöglichen Einheit gedrängt, welche den Widerspruch ›aufhebt‹.

- 2) Aber schon innerhalb der vom Erzähler als historisch-authentisch angesehenen Binnenerzählung wird eine phantastische Doppelstruktur angedeutet, die der Erzähler bezeichnenderweise nie kommentiert, sondern für sich stehen läßt. Erste Indikatoren finden sich in der Beschreibung der Leiche (?) Sigfrids:

Gunnar nedlutade sig över riddar Sigfrid; hans ansikte var fullkomligt blekt, eller vitt emot det hår, som genom sin fägring givit honom tillnamn av den svartlockige. Det syntes tydligt att denna blekhet var ett lik; *likväl var färgen ej ännu den vanliga*, som genom sin aning om upplösningens hemska ankomst slår oss med skräck. Hans ansikte liknade snarare marmor, och det var även så kallt. Hans händer voro stela som vax, ögonen hade han själv slutit [. . .]. (131 – H.: S.M.S.)

Als bei Sigfrids Begräbnis der Pfarrer davon spricht, wie Sigfrid sich durch die Praktizierung seiner Verwandlungskunst unabsichtlich in die Hände des Teufels begeben hat, geschieht etwas Merkwürdiges:

En djup suck trängde genom den mörka lunden. Stå rak, hans nåd, och *darra icke*, viskade Sara, som befann sig bakom riddar Arved; det var ingenting annat som suckade, än denna svarta och vita hund, som ni ser sitta där under träden. *Jag vet icke, varifrån han*

är [. . .]. Det händer understundom, att hundar sucka, tillade hon, ehuru detta icke är deras vanliga läte. (136 – H.: S.M.S.)

Sara hat gut reden – sie weiß nicht (wie die Lesenden), daß Sigfrid angeblich in der Gestalt eines »stor vackert tecknad svart och vit hund« (116) dem Teufel den Kopf abbiß. Ist Sigfrid also gar nicht tot und lebt in der Hülle des Hundes weiter? Hat das Wunderbare hier endgültig die »authentische« Erzählebene erreicht und ist zum *Phantastischen* geworden? Das Rätsel bleibt ungelöst, die Leerstelle bestehen; eine intellektuelle Reduktion wird verhindert; der Text bleibt offen.

Warum aber marginalisiert der Text diese Ansätze einer todorovschen Phantastik, obgleich sie eigentlich wie geschaffen ist, die konstitutive Mitarbeit der Lesenden herauszufordern? Denn in *Cypressen* wird auf eine Thematisierung dieser wirkungsästhetisch wirkungsvollen Doppelstruktur verzichtet. Sie ist für den weiteren Verlauf der Handlung belanglos, und es wird auch nie wieder auf sie zurückgekommen. Offensichtlich ist dies nicht die Art von Aktstruktur, die Almqvist als relevant wünscht.

Der Grund kann nur darin zu suchen sein, daß die Lesenden hier vor unentscheidbare und daher unmögliche Alternativen gestellt werden, da sie nicht genug Codes erhalten, um den Text auszufüllen. Sie können den Text also nicht abschließen, nie abschließen. Bei Almqvist offenbart sich an dieser Stelle ein Konflikt zwischen seinem romantisch-asymptotischen Denken, wie es seinem Interaktionsmodell zugrunde liegt, wo Autor und Lesende für die Erzeugung eines »enda, oupphörligt blivande och uppkommande verk«<sup>143</sup> zusammenarbeiten, und seinem »uppfattningen om tillvaron som dialektisk«<sup>144</sup>. Denn wäre eine solche Duophonie relevant für den ganzen Text und nicht nur das Körnchen Salz, das ein kosmologisches Oxymoron andeutet, dann wäre die dialektische Verschmelzung von Text und Lesenden (als Spiegel des Verhältnisses von Gott und Welt) prinzipiell unmöglich. Das stünde z.B. im Widerspruch zu dem oben herausgearbeiteten, von Arved postulierten Aufgehen in der Gnade Gottes, dem schließlichen Einswerden von Mensch und Gott. Einer solchen Intention entsprechen

143 Carl Jonas Love ALMQUIST, »Några drag. III. Om två slags skrivsätt«, in: Ders., *Samlade skrifter*; 4: *Filosofiska och estetiska avhandlingar*, hrsg. v. Olle HOLMBERG, Sthlm 1921, 212.

144 FRIBORG, 22.

weit besser Legende und Mythos, auf deren monophone Formen in *Cypressen* explizit zurückgegriffen wird.

Noch ein weiterer Grund läßt Almqvist darauf verzichten, diese todorovsche Phantastik mit den ihr inhärenten kognitiven Zweifeln als relevante Erzählstruktur zu nutzen: Sicherlich ist die Mitarbeit der Lesenden zur ästhetischen Konkretisation des Textes gefordert, doch herausgefordert werden soll ihre Phantasie, nicht ihr kognitives Vermögen.<sup>145</sup> Wenn Almqvist in seinen Texten dieser Zeit dazu tendiert, semiotisch gesprochen Signifikanten kein eindeutiges Signifikat zuzuordnen, so will er die Lesenden zwingen, selbst eine Zuordnung vorzunehmen. Ein schönes Beispiel hierfür ist der Titel der Erzählung, *Cypressen*, dessen Deutung völlig den Lesenden überlassen bleibt, da der Text nur erwähnt, daß sich eine Zypresse über den Gräbern Sigfrids und Agnes' wölbt. Offensichtlich hat die Zypresse hier einen anderen Symbolgehalt als sonst in der schwedischen Literatur, wo sie gemeinhin für ›Grab‹ und ›Tod‹ steht. Statt dessen wird eine Jenseitshoffnung durch den langlebigen, immergrünen Baum ausgedrückt. Beide möglichen Deutungen bleiben aber unbestätigt. Werin urteilte daher:

Titeln Cypressen synes stå där mindre för att beteckna berättelsen om Gunnars och Sigfrids äventyr än för sin egen skull, såsom fallet ofta är med Almqvists titlar. De väljas gärna för klangens, det suggestive intryckets skull.<sup>146</sup>

Gefühl und Phantasie sind gefragt; diese dürfen – und müssen! – für die Erzeugung einer ästhetischen Wirkung herausgefordert werden. Nicht so aber die Vernunft, denn »Gud talar i oss genom förnuftet« (167), wie der Kleriker autoritativ bemerkt. Die Lesenden durch ein kosmologisches Oxymoron zu verwirren und solchermassen an der Vernunft als wichtigster Fähigkeit des Menschen der Aufklärung zweifeln zu lassen, wirft Probleme auf in einer Ästhetik, nach der Kunst immer noch eine von einer transzendenten Vollkommenheit abgeleitete Größe ist.

145 S. ALMQUIST, »Om två slags skrivsätt«, 211ff.

146 WERIN, »Inledning«, XVII.



### 3.2.2 Exkurs: Das Kunstmärchen in seinem Verhältnis zur Phantastik

Nicht wenige der bisher behandelten und im folgenden noch zu behandelnden Texte tragen im Untertitel die Bezeichnung ›Märchen‹, wurden und werden in (skandinavischer) Literaturkritik und -forschung als solche betrachtet, wobei dem Terminus häufig noch ein schamhaftes ›Kunst-‹ vorangestellt wird. De facto existieren heute zwei Forschungsrichtungen (die Kunstmärchen- und die Phantastikforschung), die z.T. die gleichen Texte für ihre Tradition reklamieren, ohne dabei voneinander Notiz zu nehmen – eine wissenschaftlich wenig ergiebige Situation.<sup>147</sup>

Die Kunstmärchenforschung der letzten Jahre hat sich – ähnlich der Phantastikforschung – bemüht, den tradierten Begriff des Kunstmärchens, der trotz seiner Unschärfe eine produktive und rezeptive intertextuelle Realität ist, in einen reflektierten Genrebegriff zu überführen. Die Schwierigkeit, wenn nicht gar Fragwürdigkeit dieses Bemühens ist vor allem auf zwei Probleme zurückzuführen:

1) Das Kunstmärchen kann sich nur vor der Folie des Volksmärchens entfalten, das den Erwartungshorizont konstituiert und mit dessen (wissenschaftlichem) Schicksal es verknüpft ist. Denn der Begriff des *Kunstmärchens* (wobei fast immer – wie hier – das Kunstzaubermärchen gemeint ist) bedingt den Begriff des Nicht-Kunst- = ›Volks‹märchens. Er weist damit zurück auf Herders Verständnis des Märchens, das zwar rezeptionsgeschichtlich in der Romantik von enormer Wichtigkeit gewesen ist,<sup>148</sup> von der Märchenforschung aber längst widerlegt wurde: »[Die Volksmärchen. . .] sind nicht vom ›Volk‹ geschaffen

147 S. z.B. für die dänische Literatur des Untersuchungszeitraums MÖLLER-CHRISTENSEN, passim, und meine Kritik an einem solchen Vorgehen in der Rezension ihres Buches in *skandinavistik* 19 (1989, 2), 152–153.

148 In Skandinavien z.B. zu finden bei Christian MOLBECH: »Eventyr, Folkesagn og Viser ere de Former, hvori Almuens i gamle Dage, da hele Livet var mere poetisk og mindre forstandigt, har nedlagt de poetiske Ideer og mythisk-historiske Traditioner, der enten, som blotte Phantasiefostre, udviklede sig af Folkets aandelige Liv, eller hvis fra Slægt til Slægt overleverede Stof har havt en religiøs-philosophisk, eller reen historisk Oprindelse. Man kan vel i Almindelighed sige om disse tre Slags, ved den mundlige Overlevering forplantede og i den levende Digtninger [. . .] at de ere de objective Frembringelser af Almuens productive Phantasie og Tænkeevne«. (*Athene* 9, November 1817, 477.) S. auch EKHOLM, 3; PAUKSTADT, 322f, BROSTRØM (1987), 17.

worden, Einflüsse aus der geschriebenen Literatur sind nachweisbar.«<sup>149</sup>

Völlig fragwürdig wird die Fiktion des ›unverfälschten‹ Volksmärchens durch die Redaktion im Zuge der Aufzeichnung, also durch den Prozeß der Verschriftlichung, der die Märchen zugleich aus ihrem ursprünglichen Kommunikationszusammenhang herauslöst.<sup>150</sup> »Nicht nur gehört die Mündlichkeit zum Wesen des Volksmärchens – fixiert und aufgeschrieben wird es notwendig zu etwas anderem.«<sup>151</sup> Diese Mündlichkeit des Erzählens wird natürlich in der schriftlichen Form zu imitieren gesucht – durch Stilmachung (»Der kom en Soldat marscherende hen ad Landeveien; Een, to! Een, to!«) oder z.B., indem man die mündliche Erzählsituation durch eine zyklische Anordnung der Erzählungen innerhalb einer Rahmenhandlung (Prototyp: die *Geschichten aus Tausendundeiner Nacht*) nachstellt.<sup>152</sup> Dennoch können dies nur Approximationen sein.

Es erscheint daher mehr als fragwürdig, einen glatten Trennstrich zwischen ›Volksmärchen‹ hie und mehr oder weniger literarisiertem Kunstmärchen da zu ziehen.<sup>153</sup> Denn bereits die Verschriftlichung bedingt ja den Prozeß der Literarisierung; hier nimmt er seinen Anfang. 1812 schreibt Achim von Arnim an Jacob Grimm:

Ich möchte Dich nicht verwunde(r)n mit einer Behauptung und doch kann ich sie nicht vermeiden: ich glaube es Euch nimmermehr, selbst wenn Ihr es glaubt, daß die Kindermärchen von Euch so aufgeschrieben sind, wie Ihr sie empfangen habt, der bildende fortschaffende Trieb ist im Menschen gegen alle Vorsätze siegend und schlechterdings unaustilgbar. Gott schafft und der Mensch, sein Ebenbild, arbeitet an der Fortsetzung seines Werkes. Der Faden wird nie abgeschnitten, aber es kommt notwendig immer eine andere Sorte Flachs zum Vorschein [. . .].<sup>154</sup>

---

149 Max LÜTHI, *Das Volksmärchen als Dichtung. Ästhetik und Anthropologie* (Studien zur Volkserzählung; 1), Düsseldorf/Köln 1975, 8; MOSER, 253ff.

150 Zu der redaktionellen Arbeit der Gebrüder GRIMM z.B. APEL, 39, 141.

151 APEL, 27.

152 Ein Punkt, den besonders KLOTZ immer wieder betont: 26 u. passim.

153 Jens TISMAR, *Kunstmärchen* (Sammlung Metzler; M 155), 2., durchgesehen u. verm. Aufl. Stuttgart 1983, 2.

154 Zit. nach: Reinhold STEIG/Herman GRIMM (Hrsg.), *Achim von Arnim und die ihm nahe standen*, Bd. 3: *Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*, bearb. v. Reinhold STEIG, Stuttgart/Berlin 1904, 248. ARNIMS eigenes Verständnis der ›Volksformen‹, wie es sich in *Des Knaben Wunderhorn* (1806/1808) niederschlug, schimmert zwischen den Zeilen durch: Alles schriftliche Fixierte habe einen Dichter, GRIMMS Märchen eben-

Die viel zu selten gezogene Schlußfolgerung<sup>155</sup> ist, qualitativ die historisch vergangenen mündlichen Formen des Erzählens von allen schriftlichen Formen (egal, ob ›Volks-‹ oder ›Kunst-‹-Märchen) zu unterscheiden, da beide das Ergebnis einer produktiven Rezeption sind. Lediglich quantitativ, nämlich nach dem Ausmaß der Literarisierung, sollte differenziert werden. So unterscheidet Moser z.B. in seiner Rubrik ›Kunstmärchen‹ »1. Kunstmärchen im Stil des Volksmärchens, 2. ideentragende Kunstmärchen, 3. märchenhafte Erzählung.« (269)

2) Der Begriff des (Kunst-)Märchens für literarische Produkte namhafter Künstler und Künstlerinnen wurde von der in diesem Punkt recht uneinheitlichen<sup>156</sup> und daher wissenschaftlich kaum verwendbaren poetischen Praxis und Theorie der Romantik geprägt. Einigkeit besteht zunächst aber dahingehend, daß das Märchen für die Romantik eher ein »übergreifendes Prinzip«<sup>157</sup>, eine »zentrale Bestimmungskategorie des Poetischen«<sup>158</sup> mit Bezügen zur Dreistadienlehre denn eine Gattungsbestimmung war:

Das Märchen ist gleichsam der *Canon* der *Poësie* – alles Poetische muß märchenhaft seyn.<sup>159</sup>

In einem ächten Märchen muß alles wunderbar – geheimnißvoll und unzusammenhängend seyn – alles belebt. [. . .] Die ganze Natur muß auf eine wunderliche Art mit der ganzen Geisterwelt vermischt seyn. Die Zeit der all[emeinen] Anarchie – Gesetzlosigkeit – Freyheit – der *Naturzustand* der *Natur* – die Zeit vor der *Welt* (Staat). Diese Zeit vor der Welt liefert gleichsam die zerstreuten Züge der *Zeit nach der Welt* – wie der Naturzustand ein *sonderbares Bild* des ewigen Reichs ist. Die Welt des Märchens ist die *durchausentgegengesetzte* Welt der Welt der Wahrheit (Geschichte) [. . .]. In der *künftigen* Welt ist alles wie in der *ehmaligen*

---

so wie seine Lieder in *Des Knaben Wunderhorn*. Eine Unterscheidung zwischen ›Volks-‹ und ›Kunst-‹-Poesie sei daher widersinnig. Einzig entscheidend sei die fortlebende produktive Rezeption der Texte: »Fixierte Märchen würden endlich der Tod der gesamten Märchenwelt sein.« (223)

155 Angedeutet bei: Lars Peter RØMHILD, »Eventyr litteraturhistorisk set«, in: *Meddelelser fra Dansklærerforeningen* 14 (1972, 2), 146f; BROSTRØM (1987), 21; KLOTZ, 2. Auch APEL gesteht ein, daß eine Abgrenzung zwischen Volks- und Kunstmärchen »von den Darstellungsformen her« fraglich ist. (90)

156 »Sowenig sich die theoretischen Aussagen der Romantiker über das Märchen trotz der Gemeinsamkeiten in zentralen Zügen zu einer einverständlichen Bestimmung der Form fügen, sowenig läßt sich auch in bezug auf die Praxis von dem Kunstmärchen der Romantik sinnvoll reden.« (APEL, 155.)

157 KLOTZ, 138.

158 APEL, 132.

159 NOVALIS [=Friedrich von HARDENBERG], *Schriften*; 3, 449.

Welt – und *doch alles ganz Anders*. Die *künftige* Welt ist das *Vernünftige* Chaos – das Chaos, das sich selbst durchdrang – [...]. Das *ächte Märchen* muß zugleich *Prophetische Darstellung* – idealische Darstellung – absolut notwendige Darst[ellung] seyn. Der ächte Märchendichter ist ein Seher der Zukunft.<sup>160</sup>

Für ein solches Verständnis kann es keine Unterscheidung zwischen ›Volks‹- und ›Kunst‹-Märchen geben, wie Apel ausführt:

Die romantischen Märchendichter [...] haben ihn [=den Begriff des Kunstmärchens] nicht benutzt, sondern höchstens von einem neuen Märchen gesprochen, ohne dabei das Gefühl zu haben, etwas grundsätzlich anderes zu machen als die Urheber der Volksmärchen.<sup>161</sup>

Die Kunstmärchenforschung steht also vor einem doppelten Dilemma: Zum einen ist der Begriff des Kunstmärchens abgeleitet von einem anderen, volkskundlichen Begriff, ohne den er nichts sein kann, weder als Text noch als Genre:

Kunstmärchen [...] – so die vorläufige, noch sehr pauschale Definition – sind literarische, geschichtlich und individuell geprägte Abwandlungen der außerliterarischen, geschichtlich unbestimmten, anonymen Gattung Volksmärchen durch namhafte Autoren.<sup>162</sup>

Zum anderen müßte er als Gattungsbegriff über seine intertextuelle Beziehung hinaus näher spezifiziert werden – und zwar nicht nur inhaltlich, sondern auch struktural. Denn wenn Kunstmärchen sich – als abgeleitete Größe – vor allem durch ihren konnotativen Charakter definieren, könne es sich – so Tismar – bei dem Kunstmärchen um keine Gattung im engeren Sinne handeln:

Kunstmärchen bilden, im Gegensatz etwa zu Novellen, keine *selbständige* literarische Gattung [...], erst durch den Bezug auf die Folie *Volks-*

160 Ibid., 280f.

161 APEL, 11. TIECK z.B. ließ den *Blonden Eckbert* in seiner Sammlung *Volksmärchen* (1797) erscheinen. — MOSER unterscheidet drei romantische Auffassungen zur Volksüberlieferung: a) eine ästhetisch-literarische (z.B. bei TIECK, A. W. SCHLEGEL, ARNIM, BRENTANO), b) eine metaphysische, mythisch-volksgebundene (z.B. bei GÖRRES, den Brüdern GRIMM, UHLAND), c) eine philologische, historisch-kritische (z.B. bei DOCEN, BENECKE und LACHMANN). (255f) APEL spricht hier offensichtlich von der ersten Gruppe; diese ist unter dem Gesichtspunkt der produktiven Rezeption auch die wichtigste.

162 KLOTZ, 2.

*märchen* werden die untereinander sehr verschiedenen Erzählungen vergleichbar.<sup>163</sup>

Klotz kann sich zwar zu diesem Urteil nie ganz durchringen, schreibt aber gleich zu Beginn seiner Untersuchung: »Denn Kunstmärchen ist tatsächlich keine *zunächst* einmal eigenständige literarische Gattung.« (8 – H.: S.M.S.) Aber auch seine Herausarbeitung einer kumulativen Genreidentität<sup>164</sup>, bedingt durch den zunehmenden Doppelbezug des späteren Kunstmärchens sowohl auf die Folie des Volksmärchens als auch auf die bereits vorhandenen Bearbeitungen, die ja häufig auch im Erwartungshorizont miteinander verschmelzen (wer in Dänemark denkt bei ›eventyr‹ nicht zunächst an H. C. Andersen), kann nur als der Versuch einer Approximation an eine eigene Genreidentität gelten, wie Klotz am Schluß seiner Untersuchung auch einräumt:

Die Geschichte des Kunstmärchens [. . .] zeigt eine nur sehr allmählich und *nie ganz erreichte Verselbständigung*. [. . .] Das Volksmärchen bleibt [. . .] immerzu unverzichtbares Orientierungsmuster, selbst wenn es noch so sehr verfremdet wird. (356f – H.: S.M.S.).

Tatsächlich wird die von Klotz untersuchte und dargestellte Tradition von Straparola über Wieland zu Kafka nur durch den konnotativen Bezug auf die inhaltliche Folie des Volksmärchens zusammengehalten – was aber im übrigen auch für Tiecks *Gestiefelten Kater* (1797) wie für Goethes *Erlikönig* (1782), für Oehlenschlägers *Aladdin* (1805) wie für Pontoppidans *Lykke-Per* (1898–1904) gelten würde!

Paukstadt hat sich in seiner Untersuchung *Paradigmen der Erzähltheorie* (1980) bemüht, unter besonderer Betonung des narrativen Entwicklungsschemas bei gleichzeitiger Vernachlässigung der Rolle des Wunderbaren im Kunstmärchen die bereits vorhandenen denotativ-strukturalen Implikationen der konnotativen Definitionen des Kunstmärchens schärfer herauszuarbeiten und dadurch das Kunstmärchen als eigenständiges Genre, also auf einer höheren Abstraktionsebene, anzusiedeln<sup>165</sup>:

163 TISMAR (1983), 3.

164 Ebenfalls betont von Jens TISMAR in: *Das deutsche Kunstmärchen des zwanzigsten Jahrhunderts* (Germanistische Abhandlungen; 51), Stuttgart 1981, 1, u. in TISMAR (1983), 2.

165 PAUKSTADT, 327.

Eine Geschichte wird nicht durch einzelne Märchenelemente zum Kunstmärchen, sondern dadurch, daß sie mittels eines Märchenschemas organisiert ist. Jedes Kunstmärchen erzählt also eine Geschichte, die aus mindestens zwei Strukturschichten gebildet ist, einer typischen Form des märchenhaften Glückswegs und einer davon abweichenden erzählerischen Logik.<sup>166</sup>

Diese postulierte hierarchische Doppelstruktur mutet bekannt an,<sup>167</sup> auch wenn es sich hier nicht um eine dialogische Aufhebung des binären Codes des Möglich-Unmöglichen, sondern um die präfigurierte Abfolge der narrativen Geschehnisse handelt – wobei allerdings eine Schnittmenge zu verzeichnen sein wird. Aber auch Paukstadts Definition kann ihren konnotativen Charakter nicht verleugnen.

Im Interesse eines intentional zu normierenden und objektadäquaten wissenschaftlichen Diskurses scheint mir folgende Terminologie für die Kennzeichnung der hier angesprochenen Genres sinnvoll zu sein:

- Mit ›Märchen‹ wird die Urform bezeichnet, also jene nicht mehr rekonstruierbare *mündliche* Erzählung, die Gegenstand der Volkskunde sein muß.
- Als ›Volksmärchen‹ gilt die erste *Bearbeitung* des Märchens im Zuge der Verschriftlichung.
- Ein ›Kunstmärchen‹ ist hingegen eine namhaft vorgenommene *Aktualisierung*, wodurch ein »gewisses Spannungsverhältnis für das Kunstmärchen konstitutiv« wird.<sup>168</sup> Der Unterschied zum Volksmärchen ist ein quantitativer, kein qualitativer. Um die Genrebezeichnung ›märchen‹ zu rechtfertigen, muß das nach übereinstimmender Ansicht Wesentliche des Märchens gewahrt bleiben: die Selbstverständlichkeit des Wunderbaren. Dieses muß im Text »gewöhnlich und natürlich« sein,<sup>169</sup> der Text darf also keine Doppelstruktur ausbilden, die einen Code des Möglich-Unmöglichen aufweist, muß eindimensional bleiben. Gerade diese spannungsfreie Einheit von Traum und Wirklichkeit, von dem Hier und dem Nirgendwo, auch von Schein und Sein etc. war

166 Ibid., 439f.

167 KÜCHLER-SAKELLARIOU bestimmt das Kunstmärchen entsprechend als Teil der phantastischen Literatur, weil in beiden Genres ein Zusammenstoß zwischen fingierter Realität und Wunderbarem zu beobachten sei, ein »Eintritt in eine Welt des ›ganz anderen‹« (Petra KÜCHLER-SAKELLARIOU, »Romantisches Kunstmärchen. Versuch einer Annäherung – Über die Spielarten des Wunderbaren in ›Kunst‹- und ›Volks‹märchen«, in: SCHUMACHER (Hrsg.), *Phantasie und Phantastik*, 46f).

168 Ibid., 440.

169 TIECK (1975), 8.

rezeptionsgeschichtlich zumeist der Grund für die Wahl dieses Genres (so z.B. in der Romantik).

– Anderenfalls empfiehlt es sich, zur Kennzeichnung des Textes die denotative und struktural begründete Bezeichnung ›phantastische Erzählung‹ zu wählen. Soweit es sich um Texte handelt, die das textinterne Wirklichkeitsverständnis vor dem Hintergrund von Märchen-, Sagen-, Mythen- oder Legendenschemata problematisieren, indem sie das Wunderbare ästhetisch zu modernisieren suchen und solchermaßen einer phantastischen Duophonie den Weg bereiten, bietet sich die Bezeichnung ›tragelaphische Phantastik‹ an.

### 3.2.3 Entwicklungsmodell der Genese der Phantastik aus den Einfachen Formen

In der Forschungsliteratur, die sich bisher eher en passant mit der literarischen Genese der Phantastik beschäftigt hat, liest man summarisch, daß Phantastik aus der Verschmelzung von bürgerlichem Roman und Märchen entstand<sup>170</sup> und das Märchen ›ablöste‹<sup>171</sup>. Eine solche Auffassung läßt sich nicht zuletzt mit zahlreichen externen Zeugnissen unterstützen, so – um ein skandinavisches Beispiel zu nehmen – mit dem Vorwort, das die Balzac(!)-Übersetzerin Hedda Rasmussen zu ihrer phantastischen Erzählung *Ett Sagens blad* schrieb:

En vinterkväll, när de sista glödande kolen af skymningsbrasan falnade ned, hörde jag *den folksaga förtäljas, hvilken är hjertat i min berättelse*. Sedan jagade den mig snart sagdt natt och dag med ett oveckligt: tag och skrif! Jag satte mig då slutligen ned och *fylde i konturerna af densamma, och jag formade så sagan till en mensklig varelse med kött och blod, till en som var lik oss*.<sup>172</sup>

170 BESSIÈRE, 37.

171 CAILLOIS, 61: »So ist es, glaube ich, zu erklären, daß die Phantastik das Märchen abgelöst hat und die Science Fiction allmählich die Phantastik in der Art des letzten Jahrhunderts ablöst.« Auch in Skandinavien ist diese Mythe der Phantastikforschung rezipiert worden. So schreibt BROSTRØM (1987) von »det moderne eventyr, den fantastiske fortælling« (124) und YING TOJER-NILSSON knüpft die Verbindung bereits im Titel: »Fantastiska berättelser – vår tids sagor«, in: *Kristet forum* 1981/5, 6, 4–8.

172 [Hedda RASMUSSEN,] *Ett Sagens blad. Upptecknad af Sune Folkesson*, Sthlm 1880, keine Pag. [H.: S.M.S.]

Die genauere Untersuchung der verschiedenen Modernisierungsmöglichkeiten des aus den Volksstoffen überkommenen Wunderbaren zeigte allerdings, daß es unter den Einfachen Formen mitnichten das Märchen ist, aus dem sich das Phantastische entwickelte, denn das Märchen bietet keine Entwicklungsmöglichkeiten für eine dialogische Duophonie.

Das extraliterarische Wunderbare des Volksglaubens kann bei seiner Ästhetisierung zunächst zwei Veränderungen unterworfen werden:

- 1) Es kann seine *Referentialität* verlieren, bezeichnet also nicht mehr denotativ eine metaphysische Vorstellung im kulturellen Diskurs. (Davon unberührt bleibt, daß es evtl. für die Entfaltung seiner Wirkungsstruktur auf die Kenntnis solcher Vorstellungen zurückgreift.) Diesem Prozeß des Verlustes an Referentialität liegt primär eine historische Entwicklung des kulturellen Diskurses zugrunde, wie sie in Kap. 3.1 beschrieben worden ist.
- 2) Es kann *tropisch* eingesetzt werden. Es verliert seine konkrete ›Eigentlichkeit‹ und nimmt einen allegorischen, parabelhaften Charakter an. Der Unterschied zwischen dem Verlust an Referentialität und dem Gewinn an Tropizität ist klein, aber nicht unwichtig: Auch ein parabelhaftes Wunderbares kann ein metaphysisches Denotat haben, wie die Form des Mythos zeigt. Es handelt sich also um keine notwendige Abfolge, schon deshalb nicht, weil der Gewinn an Tropizität primär nicht vom kulturellen Diskurs bedingt ist. Das Vermögen zur Tropizität beruht allein auf der Herausbildung einer poetischen Sprache.

Ordnet man die vier Einfachen Formen, auf die ich mich beschränkt habe, weil sie das Wunderbare als wesentlich für ihre Form kennen (Mythus, Märchen, Sage, Legende), in einer Graphik mit den Vektoren Tropizität und Referentialität an, so ergibt sich das Koordinatenkreuz auf Seite 197.

Ein Platz ist bei den einfachen Formen noch unbesetzt, in dem das Wunderbare weder tropisch noch referentiell eingesetzt wird. Eine Besetzung dieser Stelle würde voraussetzen, daß Kunst ein eigenständiges autoreferentielles System ist – eine Bedingung, die vor dem Ende des 18. Jh. nicht erfüllt ist.

Bei genauerer Betrachtung fehlt allerdings noch eine weitere Dimension, die eine Differenzierung zwischen Sage und Legende erlaubt.



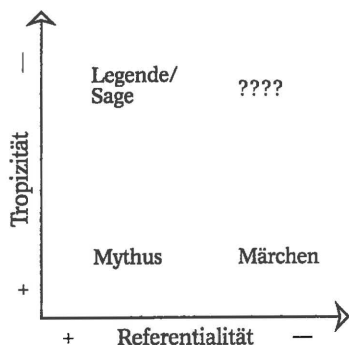


Abbildung: Referentialität und Tropizität des Wunderbaren in den Einfachen Formen<sup>173</sup>

In der Legende ist das Wunderbare ja akzeptierter Teil des (erzählten) Kosmos, während es in der Sage bereits als Störung, als Bedrohung erscheint. Die zweidimensionale Darstellung muß daher zu einer dreidimensionalen erweitert werden: Auf einer neu hinzutretenden, im Gegensatz zu den

ersten beiden Kriterien rein intratextuell-narrativen Stufe läßt sich nämlich noch die Frage stellen nach der

3) vorhandenen oder nicht mehr vorhandenen *Kosmologizität* des ›Wunderbaren‹. Ist es kosmologisch akzeptiert, oder zerstört sein Auftreten tendenziell die Regeln der erzählten Welt, wird es also zu einem funktional Anderen, einem Numinosen oder gar Phantastischen? Mit Hilfe dieser dritten Dimension läßt sich die Verwendung des Wunderbaren beschreiben wie in dem Kasten auf der nächsten Seite:

173 Die Frage der Referentialität des Wunderbaren im Märchen ist allerdings umstritten. APEL behauptet: »Vor allem darf nie vergessen werden, daß das Märchen, historisch und von der Rezeptionssituierung her gesehen, einen Glauben an die Realität des Wunderbaren in der konkreten Wirklichkeit, nicht in der Phantasie voraussetzt.« (149) Ohne Zweifel entstand das Märchen in einer Gesellschaft, die an das Wunderbare glaubte, aber war auch das Wunderbare des Märchens konkret zu glauben? PAUKSTADT, dem ich mich anschließen möchte, hielt sich in dieser Frage an Lutz RÖHRICHS Studie *Märchen und Wirklichkeit. Eine volkskundliche Untersuchung*, Wiesbaden 1956, und resümiert: »Das Ergebnis: wo das Märchen tatsächlich ›Volks Glaubenswirklichkeit‹ enthält, Spuren des *similia-similibus*- und der *pars-pro-toto*-Magie, des Namenszaubers und des totemistischen Weltbildes etwa, sind sie zu ›künstlerisch notwendigen‹ Motiven *entwirklicht*. Die Rolle der Wundermotive im Märchen läßt sich also nicht auf die magische oder religiöse Wirklichkeit zurückführen, aus der sie einmal entlehnt wurden.« (315) Auch Vladimir PROPP definiert die Loslösung vom Ritus als Beginn der Geschichte des Märchens (458). Wo die ›heilige Erzählung‹ endet, erstet das Märchen (461): »Die neue soziale Funktion des Sujets, seine rein künstlerische Verwendung hängen mit dem Verschwinden der Ordnung zusammen, die es hervorgebracht hat.« (*Die historischen Wurzeln des Zaubermärchens*, übers. v. Martin Pfeiffer (Literatur als Kunst), München/Wien 1987, 458.)

	REFEREN- TIALITÄT	TROPI- ZITÄT	KOSMOLO- GIZITÄT
MYTHUS	+	+	+
MÄRCHEN	-	+	+
LEGENDE	+	-	+
SAGE	+	-	-

In der Sage ist das Wunderbare weder tropisch noch (zumindest tendenziell) kosmologisch, aber referentiell, denn es denotiert ein metaphysisches Übernatürliches. In dem

Augenblick jedoch, wo dieser referentielle Bezug im Zuge der Autonomisierung des literarischen Diskurses nachläßt oder gänzlich verschwindet, entsteht eine neue literarische Form, die aufgrund der fehlenden Kosmologizität des Wunderbaren von Anfang an duophon strukturiert ist: die Phantastik. Vor dem Ende des 18. Jh. konnte sie nicht entstehen, denn sie setzt notwendig für die Kombination von Minuswerten für Referentialität und Kosmologizität die Befreiung vom Mimesis-Diktat und die Autonomisierung der Kunst voraus.

In dreidimensionaler Darstellung läßt sich das obige Koordinatenkreuz folgendermaßen vervollständigen:

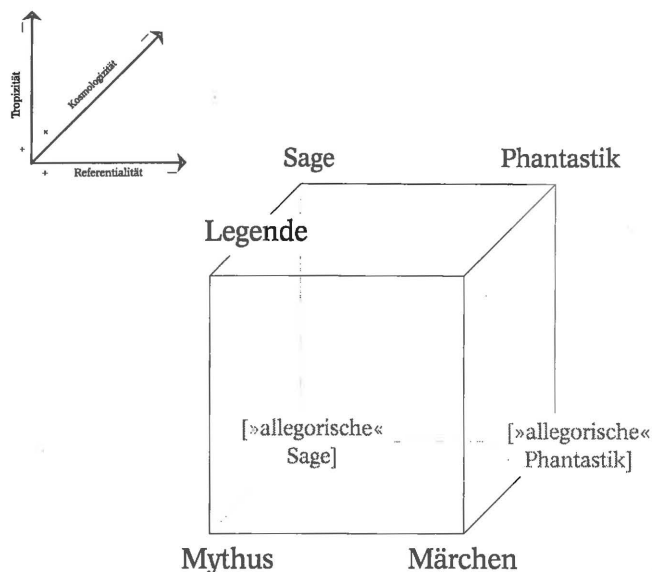


Abbildung: Phantastik und die Einfachen Formen des Erzählens

Die Verwendung des Wunderbaren in der Phantastik ist *idealtypisch* weder referentiell, tropisch noch kosmologisch (und daher soll der Terminus des ›Wunderbaren‹ im Zusammenhang mit der Phantastik nach diesem Kapitel nicht mehr benutzt werden).

Wenn man also genetische Verbindungslinien zwischen der Phantastik und den sie umgebenden Formen ziehen will, so ist es die *Sage*, die als genetische Ausgangsform erscheint,<sup>174</sup> als mündliche Form oder bereits verschriftlicht in den Volksbüchern und populären Flugschriften<sup>175</sup>. Nicht so sehr wegen der offensichtlichen Kontinuität in der Mo-

---

174 Dies ist zwar gelegentlich in der Forschungsliteratur behauptet, aber nie eigentlich ausgeführt worden. So deutete Lutz RÖHRICH 1976 an, phantastische Erzählungen seien »Sagen in modernem Gewand« (in: *Sage und Märchen. Erzählforschung heute*, Freiburg/Basel/Wien 1976, 35). Ähnlich HAAS (1978), 345. Auch in der französischen Forschung ist der Gedanke ab und an aufgetaucht, so z.B. passim bei Marcel SCHNEIDER, *Histoire de la littérature fantastique en France*, Paris 1985, und in Louis VAX' *Les chefs-d'œuvre de la littérature fantastique* (Littératures modernes; 21), Paris 1979, Kap. A: »La nature du fantastique«, 15ff.

175 Einen Übergangstyp hin zum Phantastischen konstituieren jene ›modernen‹ Sagen, die als Schillingsdruck in vielen Auflagen erschienen und bei denen ein übernatürliches Geschehen im Vordergrund steht. Als Beispiele in Schweden, nicht unbedingt als schwedische Beispiele, wären zu nennen: *Satans grasserande i Roslagen* (24 Ausgaben zwischen 1769 und 1892); *Gråpappers-Ansigtet. En rysligt sann Spökhistoria* (fünf Auflagen zwischen 1825 und 1838); *Berättelse om forðne Franske Generalen och Hof-Marskalken Hertigen af Luxemburg föregifna* [!; S.M.S.] *Förbund med Satan och deß förskräckliga ändalykt* (28 Ausgaben zwischen 1766 und 1873, die auf die Fassung des deutschen Volksbuches über den Herzog von Luxemburg von 1716 zurückgehen; s. FRENZEL (1988), 457). Auch diese Texte haben zumeist schon eine deutliche aufklärerische Erzählinstanz, so daß aus dem Konflikt zwischen Erzählinstanz und Erzähltem häufig eine todorovsche Phantastik entsteht. Folgende Einlassung z.B. aus dem letztgenannten Text, die die Frage beantworten soll, warum der Herzog plötzlich beim König in Ungnade fiel, fordert die ›hésitation‹ der Lesenden deutlich heraus: »Sannolikast är likväl den förmodan, att Hertigens afundsmän uppdiktadt historien om hans förbund med satan, för att nedstämna det anseende Hertigen, genom sina öfwerlägsna egenskaper, förwärfwat sig öfwer hela Frankrike. Den tidens fördomsfulla och widskepeliga tänkesätt gynnade så ypperligen dylika dikter, man trodde då på allt det widunderliga man hörde, utan att ens wäga en undersökning; i våra upplystare tider förhåller det sig wäl annorlunda i hufwudsaken, men mängden hör så gerna dylika berättelser, äfwen hos oss, och lemna dem utan en förnuftig undersökning. Den upplyste och fördomsfrie skall emedertid lätt urskilja huru mycket af denna berättelse kan anses för full sanning eller ej.« (3 in Sthlm 1832) Dennoch wird die Geschichte erzählt, weil »mängden hör så gerna dylika berättelser«, also als ästhetisches Vergnügen. In *Gråpappers-Ansigtet* heißt es gar, daß Gespenster »blott inbillning och tomt prat [sind], som någon galning funnit upp för att roa någon Dame i skumrasket, och derigenom bana sig wäg till hennes hjerta.« (12 in Sthlm 1815) Wie wenig referentiell-ernsthaft das ›Wunderbare‹ in solchen Texten ist, deuten nicht zuletzt auch manche der Illustrationen an, die nur parodistisch zu nennen sind:

tivik,<sup>176</sup> sondern vielmehr wegen der in der Sage angelegten strukturellen Umwandlung des Wunderbaren ins Phantastische. In der mündlichen Sage trifft man bereits auf eine dialogische Differenz zwischen Erzählinstanz und numinosem Erzählten, die ganz deutlich wird in Grenztexten wie den literarisierten Sagen in Peter Christen Asbjørnsens (1812–85) *En gammeldags Juleaften* (1845) oder Blichers *Den barnløse Kone* (1824).

Die Sage ist zwar auch in der Romantik ›entdeckt‹ worden, hat aber bezeichnenderweise – gerade in Skandinavien – damals nie die Beliebtheit des Märchens besessen, da sie dem idealistischen Diskurs nicht völlig unterworfen werden konnte. Ihre, wenn man so will, Kombination aus Idealität und Realität machte sie der idealistisch-christlichen Romantik in Skandinavien verdächtig. Der Rezensent z.B. der von Oehlenschläger herausgegebenen und bearbeiteten *Eventyr af forskellige Digtere* lobte 1818 in der *Dansk Litteratur-Tidende* zunächst

## Verättelse

om

fortene Grande Generalen och Hovmarskalken

Hertigens af Eugenborg

föregifna

Förbund med Satan

och dess förfrädliga ändamål.



STOCKHOLM,

Elméns och Granbergs Tryckeri, 1839.

Korrt

## Verättelse

om

Satans grusliga gräferande i  
en Mans hus, belägit i Rosla-  
gen, som påferat år 1729;

Samt slutet

Huru Diefstulen blifwit fördrifwen.



Stockholm,

Elméns och Granbergs Tryckeri, 1839.

Äfset Hög 4, Anmärket Hefrens midt Heferslagatan, midt  
emot Källans Sveriges Wapen.

176 Auf Märchenmotive trifft man bezeichnenderweise eher in der Fantasy. Die Phantastik entnimmt ihre Motivik (z.B. das Vampirwesen) dem gleichen Pool wie die Sage, nämlich jenen marginalisierten ›Feldern des Sagbaren‹, die vom Zentrum des Diskurses aus als Aberglauben bewertet werden. Zumeist handelt es sich hierbei um religiöse Kehr-bilder, die dann polysemisch genutzt werden (ganz typisch z.B. in einem Text wie *Der Magnetiseur* (1814) von E. T. A. HOFFMANN).

Märchen ob ihrer poetischen Wahrheit, um anschließend über die Sage zu bemerken: »Vistnok gives der mange af disse Folkesagn oftest hentedede fra urene kilder, der ligesaa lidt have poetisk Sandhed som historisk.«<sup>177</sup> Die idealistische Abneigung gegen die Sage ist von Ljunggren 1863 zurückblickend damit begründet worden, die Sage sei

ett försök att i bild tolka gåtan af naturen och hennes förhållande till menniskan, ett försök att gifva gestalt åt den ande, som man anade bakom den döda formen. Men då naturen för den christne var en förtappelsens verld, blef det numera endast själens *sinliga* sida, som i henne fann sin spegelbild!<sup>178</sup>

Eine solche Deutung erklärt sowohl die Ästhetik des Bösen in der aus der Sage entwickelten Phantastik als auch die Rolle, welche die Sage bei der Ausbildung des realistischen Diskurses (dem zweieiigen Zwilling der Phantastik) ab ca. 1830 in Skandinavien gespielt hat.<sup>179</sup>

In der Legende und im Mythos ist eine Modernisierung des Wunderbaren, wie gesehen, kaum möglich. Einzig die Sage bietet diese Möglichkeit, doch ihre Modernisierung stößt auf technische Probleme, die in der Forschungsliteratur vernachlässigt worden sind, obgleich sie eine große Hürde darstellen (auch Tiecks bereits mehrmals zitierter Aufsatz *Shakspeare's Behandlung des Wunderbaren* beschäftigt sich hauptsächlich mit den handwerklichen Kniffen, wie das Wunderbare ästhetisiert werden könne). Diese Probleme resultieren zum einen aus der Verschriftlichung der mündlichen Erzähl-(=Interaktions)form<sup>180</sup>,

177 *Dansk Litteratur-Tidende*, Nr. 1, 1818, 4.

178 Gustaf LJUNGGREN, »Om folksägner, med särskildt afseende på folksägner i Skåne«, in: *Lunds Student Kalender 1863–64*, Lund 1863, 98.

179 In ALMQVISTS Werk z.B. sind die Sagenelemente immer als Hinwendung zum (Poetischen) Realismus gedeutet worden: So bedauert HOLMBERG (1919), daß ALMQVIST nach *Amorina* und *Cypressen* nicht mit dieser Art halb-realistischer Texte weitergearbeitet habe »och i stället, till tydlig skada för sin utveckling, inskränkt sig till [...] den nyromantiska sagan[s] och de swedenborgska andeskildringarna[s]«. (174) EKHOLM kam im selben Jahr zum gleichen Ergebnis und betonte die Rolle der »folklig diktning«, die durch »en viss bondsk realism« zur Realismuswendung ALMQVISTS beigetragen habe. (9) Deutlich ist die Bindeglied-Funktion der Sage z.B. auch im Werk ASBJØRSENS. Zudem erscheint Phantastik häufig als Einleitung zum realistischen Schreiben, so bei HANSEN und bei Thomasine GYLLEMBOURG (1773–1856).

180 Es kann in diesem Zusammenhang nur darauf hingewiesen werden, daß dieser Interaktion innerhalb einer Erzählgemeinschaft in der Forschung der letzten Jahre eine genrecharakteristische Funktion zugewiesen worden ist. S. Otto HOLZAPFEL, »Erzählgemeinschaft und Genrecharakteristik. Zwei miteinander verbundene Problembereiche am Beispiel norwegischer Märchen«, in: *skandinavistik* 15 (1985, 1), 15–28.

zum anderen aus der nachlassenden Referentialität. Denn die mündliche Sage mußte einer zweifachen Literarisierung unterworfen werden: zunächst wurde die konkrete erzählende Person, dann das Erzählte ästhetisiert, so daß es zumindest tendenziell seine Referentialität verlor (ist Phantastik doch wirkungsästhetisch immer auch ein genüßliches Spiel mit der Möglichkeit von Referentialität).

Die Verschriftlichung bedingt, daß die im mündlichen Vortrag so wichtige reale Erzählerperson durch eine Textfunktion oder -instanz substituiert werden muß, die sowohl garantieren als auch zugleich das Numinose des Erzählten hervorzuheben vermag, letzten Endes also: eine Duophonie generiert. Zwei verschiedene Strategien waren in den untersuchten Texten bisher erkennbar:

1) *Die kosmologische Scheidung der Erzählinstanz vom Erzählten.* Dies bedeutet, daß der abstrakte Erzähler deutlich identifizierbar sein muß, z.B. als ein sich ironisch distanzierender oder als ein fiktiver wie Richard Furumo als Teilnehmer einer Rahmenerzählung (in der die mündliche Erzählsituation nachgestellt wird, wie so häufig in der phantastischen Literatur). Gerade *Cypressen* zeigte aber auch, wie labil das Verhältnis des identifizierbaren Erzählers zu einem Erzählten ist, von dem er sich distanziert, ohne das Erzählte in seiner Eigenständigkeit und in seinem Authentizitätsanspruch zu zerstören.

2) Verallgemeinert man die Scheidung der Erzählinstanz vom Erzählten mit den jeweiligen unterschiedlichen Codesystemen, so erhält man die zweite Strategie: *eine komplizierte Schachtelstruktur mit jeweils konkurrierenden kosmologischen Referenzsystemen*, die in einer oxymoronhaften Duophonie resultiert. Denn ist eine Schachtelstruktur erzähltechnisch eigentlich Ausdruck einer Hierarchisierung, so ist diese Hierarchisierung bei textuellen Kosmologien kaum möglich, da diese immer tendenziell totalitär sind (man erinnere sich z.B. an die Schachtelstruktur in *Cypressen*).

Beide Strategien ließen zwar die Konturen duophon-phantastischen Erzählens erkennen und trugen durch diese Öffnung der Deutungsstruktur dazu bei, die Texte ein Stückchen über jene Trivialität zu erheben, die durch ihre zumeist simple Schwarz-Weiß-Malerei und starke religiöse Fixierung vorgezeichnet gewesen wäre. Doch die Konturen wurden nicht ausgefüllt; sie blieben Schemen. Keiner der drei Texte meinte darauf verzichten zu können, die tendenzielle funktionale Umwandlung des Wunderbaren ins Phantastische durch stark mono-

phonisierende Tendenzen wie die Transposition des Geschehens in katholische Zeiten oder eine Codierung als Legende oder Mythos unterlaufen zu müssen. Dieser Tendenz zur Monophonisierung entsprach das romantische Streben nach Transzendierung, nach einer Verschmelzung von Antinomien.

Diese Monophonisierung war aber auch die notwendige Folge der gewählten Erzählhaltung. Es ist in diesem Zusammenhang nochmals daran zu erinnern, daß die behandelten Texte *vor* dem sog. Prosadurchbruch liegen und (abgesehen von einzelnen Texten des 18. Jh.) keine einheimische Tradition im Rücken hatten, die sie als technisches Reservoir hätten nutzen können. Die Erzählhaltung war daher zumeist diejenige, die einem Autor oder einer Autorin unreflektiert am nächsten liegt: die naive des allwissenden, auktorialen Erzählers (so in Thielles *Bjergmandsdalen*, aber z.B. auch in Ingemanns *De Underjordiske* (1817) oder in Hansens *Othar af Bretagne* (1819, s. Kap. 3.4)). Doch diese Erzählhaltung ist stark einem metaphysischen Wirklichkeitskonzept verhaftet, das keine kosmologische Duophonie, keinen Dialog über Welt kennen kann, weil es neben sich per definitionem keine zweite Instanz duldet. Anders stellt sich die Situation bei der Ich-Erzählung oder zumindest Er-Erzählung dar, die der Perspektive *einer* Person folgt. Denn dieser Form ist eine Duophonie potentiell eingeschrieben, impliziert diese Perspektivierung von Welt doch bereits die mögliche Existenz einer anderen Perspektivierung, zumeist eine kollektive, die mit der individuellen kollidiert – moralisch, ethisch, evtl. aber auch kosmologisch.

Wenn die *Autogenese* des Phantastischen aus den Einfachen Formen in Skandinavien in den Kinderschuhen steckenblieb, so hat dies also innerhalb des Systems ›Literatur‹ mehrere Ursachen:

- die stark monophonisierende Tendenz der skandinavischen, christlich-idealistisch geprägten Romantik;
- eine wenig entwickelte Technik prosaischen Erzählens in den Jahren vor dem sog. Prosadurchbruch. Die letztere konnte allerdings nur deswegen zum Problem werden, weil vor allem der Erzählhaltung die Verantwortung aufgebürdet wurde, die Doppelfunktion des mündlichen Sageners bzw. der Sageners zu substituieren. Dies wäre nicht nötig gewesen, wenn es bereits eine Systemreferenz der Phantastik gegeben hätte, denn dann wäre auch die postulierte Genre-

zugehörigkeit des Werkes Träger von Information darüber gewesen, daß das Wunderbare in diesen Texten zum Phantastischen umfunktionalisiert worden war. So jedoch mußte jeder Text diese Umfunktionalisierung paradigmatisch selbst vollziehen und erkennen lassen, denn seine Systemreferenz war noch die Einfache Form, auf die er folglich rückbezogen wurde und von der er sich absetzen mußte.

Erst kurz vor 1820 bildete sich in Skandinavien eine eigene phantastische Systemreferenz heraus, und zwar auf zwei, im folgenden zu untersuchenden Wegen, deren Unterscheidung nur heuristisch sein kann: a) *rezeptiv* durch den intertextuellen Bezug auf bekannte Muster phantastischen Erzählens außerhalb Skandinaviens (perspektivierende<sup>181</sup> Systemidentität), und b) *autogenetisch* durch den intertextuellen Bezug auf frühere ästhetische Versuche einer Aktualisierung des ›Wunderbaren‹ der Einfachen Formen, d.h. nicht auf diese direkt (akkumulative Systemidentität).

### 3.3 Die mitteleuropäische Phantastik und ihre Rezeption in Skandinavien bis zum Prosadurchbruch

Immer wieder sind in den letzten drei Textanalysen Namen wie Hoffmann, Fouqué, Contessa, Chamisso gefallen. Wenn die eigene Literatur für eine ästhetische Modernisierung des Wunderbaren schon keine anderen literarischen Muster als die allegorische Utopie (Ludvig Holbergs *Nicolai Klimii iter subterraneum*; 1741), die allegorische Satire im Stile eines Jonathan Swift (Olaf von Dalin, *Sagan om hästen*; 1740) oder das Kunstmärchen (sei es in der Gestalt des 18. Jh., wie Hedwig Charlotta Nordenflychts allegorisches Feenmärchen *Vettsaga. Den gröna fogelen*; 1754<sup>182</sup>, sei es in romantischer Gestalt wie Oehlenschlägers

181 Den Begriff ›perspektivierende Intertextualität‹ (wie auch weiter unten ›lineare Intertextualität‹) habe ich Ulrich Suerbaum entnommen (›Intertextualität und Gattung. Beispielreihen und Hypothesen‹, in: Ulrich Broich/Manfred Pfister (Hrsg.), unter Mitarbeit v. Bernd Schulte-Middelich, *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien* (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft; 35), Tübingen 1985, 58–77). Lineare Intertextualität, die man auch als horizontale Intertextualität bezeichnen könnte (64), greift die eigene Reihe intertextuell auf; perspektivierende oder vertikale Intertextualität hingegen greift auf andere Traditionen zurück, so daß sie »dem Text durch die kulissenhaft gestaffelten Prätexte den Anschein der Tiefe verleiht«. (64)

182 Fredrik Böök rubriziert diese Erzählung in seiner Studie *Romanens och prosaberättelsens historia i Sverige intill 1809*, Sthlm 1907, unter »Fésagan: den fantastiska berätt-



*Aly og Gulhyndy*; 1811) bereitstellte, so konnte man doch Anleihen bei jenen Formen machen, welche die ausdifferenzierteren ausländischen Literaturen (vor allem die deutsch-, französisch- und englischsprachige) seit rund einem halben Jahrhundert entwickelt hatten: insbesondere natürlich bei der phantastischen Erzählung.

Die Geburtsstunde der phantastischen Literatur in Europa liegt in der zweiten Hälfte des 18. Jh.<sup>183</sup> Über die Frage, welchem Werk die Ehre zukommt, das Phantastische in die Literaturgeschichte eingeführt zu haben, herrscht Uneinigkeit: Während den einen Horace Walpoles *The Castle of Otranto* (1764) als erstes phantastisches Werk gilt, hat die französische (und die von ihr beeinflusste<sup>184</sup>) Forschung diesen Rang Jacques Cazottes *Le diable amoureux* (1772; in Überarbeitung 1776) zuerkennen wollen.<sup>185</sup> Auch Todorov entwickelt zwar seine Definition an *Le diable amoureux* (29ff), meint aber, daß erst Jan Potockis *Le manuscrit trouvé à Saragosse* (1803–15) »die Epoche der fantastischen Erzählung« eingeleitet habe. (28) (Die deutschsprachige Forschung, die Tiecks *Der blonde Eckbert* (1796) als ersten deutschsprachigen phantastischen Text ansieht,<sup>186</sup> hat bisher keine derartigen Ansprüche erhoben. . .)

Von Anfang an vertraten die phantastischen Texte einen Innovationsanspruch, gekoppelt mit einem ausgeprägten Genrebewußtsein. In seiner Vorrede zur zweiten Auflage schreibt Walpole als »Diskursivitätsbegründer«<sup>187</sup> die folgenden vielzitierten Sätze:

---

telsen« (241–270). Hierbei handelt es sich jedoch eindeutig um einen impressionistischen Phantastikbegriff.

183 Sicherlich gibt es bereits vorher Texte, die an Phantastik gemahnen: so »spürt« CAILLOIS (1974) in einer Szene aus SAINT-SIMONS *Mémoires* (veröffentlicht 1829/30, vollständig 1879–1928) aus dem Jahr 1704 impressionistisch den »Vorgeschmack des echten Phantastischen, der unverkennbar ist«. (57f) Allerdings räumt auch CAILLOIS ein, daß die Phantastik erst später entstand. Ein anderes vereinzelter frühes Beispiel wäre Daniel DEFOES *A True Relation of the Apparition of One Mrs Veal* (1706), doch solche Einzelbeispiele konstituieren noch keine eigene Gattung. Für JACKSON ist die »moderne Phantastik« bereits ein Nachkomme der antiken Menippea. (14ff)

184 So z.B. LEDERER, für den CAZOTTES *Le diable amoureux* der »Archetypus eines neuen Genres« ist. (71) Ähnlich DÖRING, 27; in Skandinavien DANSTRUP, 7.

185 Für CASTEX ist CAZOTTE z.B. der »véritable créateur, avec *Le diable amoureux*, du conte fantastique«. (25) Ebenso BESSIÈRE, 70.

186 Jens Malte FISCHER, »Selbst die schönste Gegend hat Gespenster«. Entwicklung und Konstanz des Phantastischen bei Ludwig Tieck«, in: *Phantastik in Literatur und Kunst*, 149.

187 Eine von Michel FOUCAULT eingeführte Kategorie, s. *Schriften zur Literatur* (sammelnd dialog; 67), übers. v. Karin von Hofer, München 1974, 24ff.

It was an attempt to blend the two kinds of romance, the ancient and the modern. In the former [=der mittelalterliche Roman] all was imagination and improbability: in the latter [=der englische bürgerliche Roman], nature is always intended to be, and sometimes has been, copied with success. Invention has not been wanting; but the great resources of fancy have been dammed up, by a strict adherence to common life. But if in the latter species Nature has cramped imagination, she did but take her revenge, having been totally excluded from old romances. [. . .]

The author of the following pages thought it possible to reconcile the two kinds.<sup>188</sup>

Walpoles Werk wirkte traditionsbildend für die englische Gothic Novel und den deutschen Schauerroman.<sup>189</sup> Obiges Zitat gibt aber bereits Hinweise, warum (vom unüberlesbaren Nationalstolz auf diese ›urfranzösische‹ Gattung einmal abgesehen) die französische Forschung sich weigert, die Gothic Novel vom Typ Walpoles, Beckfords oder Lewis' als phantastisch anzuerkennen.<sup>190</sup> Denn nicht von ungefähr spricht Walpole von »*imagination and improbability*«: Sein vordergründiges Ziel ist die ästhetische Nutzung der »great resources of fancy«, die er zur »imagination« adelt, nicht notwendig die ästhetische Modernisierung des Wunderbaren. Im Hinblick auf die spätere Entwicklung der Phantastik kommt der Gothic Novel zweifellos das Verdienst zu, wichtige Motivkomplexe erschlossen und die ›Selbstverständlichkeit‹ des realistischen Diskurses in der Prosa demontiert zu haben. Doch die Versuche einer ›Mischung‹ von mimetischem Schreiben einerseits und Nutzung des Phantasiepotentials andererseits haben nicht notwendig das Phantastische als relevante Struktur hervorgebracht (im Gegensatz

188 Horace WALPOLE, »Preface to the second edition«, in: *Three Gothic Novels*, hrsg. v. Peter FAIRCLOUGH, London 1968, 43. (Man erinnere sich an Furumos Diskussion des Begriffes ›romaunt‹ in *Cypressen*!) — Vgl. die abweichende Meinung KOHLS, der das dezidierte innovatorische Streben WALPOLES anzweifelt, ohne dies belegen zu können: »Mit der Selbstsicherheit, die sich bei manchem post festum einzustellen pflegt, erklärt Walpole sein Werk, das er ohne den Beifall des Publikums wahrscheinlich nicht einmal als das seinige anerkannt hätte, im nachhinein zu einer reflektierten Kunstübung und erkennt sich selbst zum Wegbereiter eines neuen Genres der erzählenden Literatur.« (In: Norbert KOHL, »Inszenierung des Schreckens. Walpoles Castle of Otranto und die Grenzen der Phantasie«, in: Horace WALPOLE, *Die Burg von Otranto*, übers. v. Joachim Uhlmann, Ffm 1988, 221.)

189 Für die nicht-skandinavische Tradition des (auch schauerromantischen) Phantastischen sei generell verwiesen auf ZONDERGELD (1983). BERG hat betont, daß in *The Castle of Otranto* die für die Phantastik bedeutsamen »Raumkategorien geradezu prototypisch entfaltet sind«. (40)

190 Im allgemeinen allerdings wird die Frage nicht einmal angeschnitten. Eine Ausnahme, ein weiteres Mal: TODOROV (1972), 40.

z.B. zur viktorianischen Gespenstergeschichte, die ab ca. 1820 die Gothic Novel in Großbritannien ablöst), ja, in manchen Gothic Novels fehlt das Phantastische ganz. Häufig wird es zum bloßen Requisit.<sup>191</sup> Es ist, überspitzt gesagt, weitgehend irrelevant, ob Ann Radcliffe auf der letzten Seite noch ihre berühmt-berüchtigten haarsträubenden Rationalisierungen hinterherschleibt (sog. »explained supernatural«)<sup>192</sup>, denn das Phantastische hat sich dem Hauptgestaltungsprinzip dieses Genres unterzuordnen: der Erzeugung von »terror«, der das Gefühl des Sublimen (Erhabenen) hervorrufen soll.<sup>193</sup>

Die französische Forschung erkennt im puritistischen Geiste diese spätaufklärerische Phantastik (die aber doch immer, zumal durch die Kategorie des Erhabenen,<sup>194</sup> auf die Romantik vorausweist<sup>195</sup>) nicht an und sieht erst in romantischen bzw. vorromantischen Texten wie *Le diable amoureux* das Phantastische wahrhaft entstehen<sup>196</sup>. Denn erst hier gelinge die angestrebte Versöhnung, wie Hume summarisch ausführt, wobei er die Walpoleschen Zentralvokabeln wieder aufgreift:

---

191 »[...] The fantastic in the Gothic Novels is essentially not much more than part of the machinery of the plot and its poetic justice«. (Gerhard HOFFMANN, »The Fantastic in Fiction: Its »Reality« Status, its Historical Development and its Transformation in Postmodern Narration«, in: *REAL* 1 (1982), 296.)

192 An skandinavischen Beispielen ließen sich nennen: Christina Charlotta Ulrika BERGER, *Trollgrottan i San Miniato Dal*, Linköping 1816; Poul HANDRUP, *Perlen. En underfuld Roman i mange Kapitler*, Kbh 1817, Neuauflage ohne Nennung des Verfassers 1827 unter dem Titel *Den underfulde Gave*.

193 Edmund BURKE schrieb in seiner Studie *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (veröffentlicht 1757, kurz vor der Genese der Gothic Novel, die sich seine Überlegungen zunutze machte): »Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling.« (Hrsg. mit einer Einführung u. Anm. v. J. T. BOULTON, London 1958, 39.)

194 Nicht länger ist die Seele hier, wie im englischen Empirismus, passiver Empfänger, sondern kann kraft ihrer Phantasie in Bereiche eindringen, die der Vernunft verborgen bleiben müssen. Vgl. LEFFLER (1991), 15–17.

195 Nota bene vorausweist, z.T. auch vorbereitet, nicht aber einleitet! BOULTON z.B. beurteilte die BURKESchen Überlegungen in diesem Kontext folgendermaßen: »To claim Burke as a »Romantic« would be manifestly absurd – he is rooted too firmly in his empirical age – but the Enquiry (probably by seeming to lend them a philosophical responsibility) undoubtedly gave to attitudes already prevalent and terms which had been used without systematic reference, a popularity that forwarded the movement known as »Romantic.« (»Editor's Introduction«, in: BURKE, LVII.)

196 Schon Walter SCOTT galt *Le diable amoureux* als »prototype« des phantastischen Genres. (325)

Gothic and romantic writing spring alike from a recognition of the insufficiency of reason or religious faith to explain and make comprehensible the complexities of life. [...] Romantic writing *reconciles* the discordant elements it faces, resolving their apparent contradictions imaginatively in the creation of a higher order. Gothic writing, the product of serious *fancy*, has no such answers and can only leave the »opposites« contradictory and paradoxical.<sup>197</sup>

Statt ›Mischung‹ also ›Versöhnung‹, statt des Stehenbleibens nach der Aufdeckung des Widerspruchs jetzt also eine ›Lösung‹. Statt Rede und Gegenrede ein Dialog mit emergentem Raum. Das Phantastische etabliert sich endgültig als relevante Struktur, weil es die auftretenden Widersprüche (z.B. zwischen dem Gewöhnlichen und dem Wunderbaren) dialogisch-ästhetisch zu transzendieren vermag (»[d]as Wunderbare wird uns jetzt gewöhnlich und natürlich«<sup>198</sup>), wie die zahlreichen phantastischen Texte zeigen, die in der Romantik geschrieben werden. Dies ist nur möglich, weil es einen eigenen, dialektisch entstandenen Raum gewonnen hatte, was auf die von der (Spät-)Romantik in die Ästhetik eingeführte heraklitische Dialektik verweist. Dank dieses universalen Bewegungsmusters war eine Versöhnung der Antagonismen (Ich vs. Welt; alltäglich vs. wunderbar etc.) möglich, die zum einen beide als Teile einer Einheit sah,<sup>199</sup> zum anderen aber auch den Widerspruch nicht einfach negierte, sondern als Spur weiter mit sich führte. Die ontogenetische dialektische Bewegung des Phantastischen vollzieht also die Phylogenese des Phantastischen nach.

Das Verhältnis zwischen Phantastik und Romantik<sup>200</sup>, beide Begriffe einst sogar als Synonymina verstanden,<sup>201</sup> ist allerdings weit davon

197 Robert D. HUME, »Gothic versus Romantic: a revaluation of the gothic novel«, in: *PMLA* 84 (1969, 1), 290. [H.: S.M.S.]

198 TIECK (1975), 8.

199 August Wilhelm SCHLEGEL schrieb 1809 in seinen die Romantik zusammenfassenden »Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur«: »[. . .] A]ber alle Nachforschungen zeigen uns, keine Grundkraft in der gesamten Natur sei auf solche Weise einfach, daß sie sich nicht in sich selbst spalten und in entgegengesetzte Richtungen auseinandergehen könnte. Das ganze Spiel lebendiger Bewegung beruht auf Einstimmung und Gegensatz.« (In: Ders., *Kritische Schriften und Briefe*, hrsg. v. Edgar LOHNER; 5, Stuttgart 1966, 20.)

200 Im folgenden ist immer von einem recht enggefaßten, deutsch-skandinavischen Romantikbegriff die Rede, wie er z.B. auch auf der IASS 1988 in Zürich, die sich als Thema die »Nordische Romantik« gesetzt hatte, weitgehend als Grundlage der Diskussionen diente. Je nach Romantikbegriff lassen sich ansonsten natürlich völlig andere Aussagen zum Verhältnis Phantastik/Romantik machen. Tobin SIEBERS mit seinem sehr weitgefaßten anglo-amerikanischen Romantik- und Phantastikbegriff postuliert z.B.: »The Roman-

entfernt, ein harmonisch-eindeutiges zu sein. Auffällig ist z.B., daß im deutschsprachigen Raum die besten phantastischen Werke von Autoren wie Heinrich Kleist und vor allem E. T. A. Hoffmann stammen, die zwar aus der romantischen Bewegung kommen, aber eher als Spätromantiker einzuschätzen sind.<sup>202</sup> Es fällt nicht schwer zu zeigen, wo die Phantastik den romantischen Diskurs notwendig voraussetzt: in bezug auf die Autonomie der Kunst und Ablehnung des Mimesisprinzips, die Aufwertung der Phantasie von einer kombinatorischen Fähigkeit zu einer wahrhaft kreativen, den anti-positivistischen Impetus, verbunden mit dem Interesse für seelische Phänomene, die wirkungsästhetische Ausrichtung, die immer die Mitarbeit der Rezipierenden voraussetzt und z.B. in der Fragmentlehre zum Ausdruck kommt,<sup>203</sup> die Aufwertung der Volksstoffe des Erzählens, die programmatische Genrevermischung als Vorbedingung einer ›progressiven Universalpoesie‹ etc.<sup>204</sup>

Gerade der letzte Punkt zeigt aber auch, daß Phantastik und Romantik zugleich in einem Spannungsverhältnis zueinander stehen. Denn was zunächst der notwendigen Auflösung tradiert, festgefügtter Gattungen Vorschub leistet, verhindert anschließend die Herausbil-

---

tic and the fantastic are too intimately joined to be divided, even for the sake of analysis.« (*The Romantic Fantastic*, Ithaca/N.Y. 1984, 13.)

201 In der Ästhetik des 18. Jh., z.B. bei Jacob BODMER, taucht ›Romantik‹ zuerst in der Bedeutung ›wunderbar‹ oder ›phantastisch‹ auf (Holger FRYKENSTEDT, »Atterbom och nyromantiken«, in: *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria*, hrsg. v. E. N. TIGERSTEDT; 3: *Romantiken/Liberalismen*, Sthlm 1956, 59). ›Romance‹ war zunächst »en betegnelse på fantastiske og utrolige fortællinger som på nedsettende vis ble sagt å ligne den middelalderste teksttypen romanz.« (Asbjørn AARSETH, »Romantikkbegrepet som litteraturhistoriens Proteus«, in: *Tidskrift för litteraturvetenskap* 12 (1983, 3), 118.)

202 S. APEL, 168 (zu KLEIST) und 200 (zu E. T. A. HOFFMANN).

203 »Der wahre Leser muß der erweiterte Autor seyn. Er ist die höhere Instanz.« (NOVALIS, »Vermischte Bemerkungen und Blütenstaub«, in: *Schriften*; 2: *Das philosophische Werk I*, hrsg. v. Richard SAMUEL in Zusammenarbeit mit Hans Joachim MÄHL u. Gerhard SCHULZ, Darmstadt 1965, 470.) Vgl. auch die bereits zitierten Aussagen ALMQVISTS zur Funktion der Lesenden.

204 Problematisch erscheint mir hingegen die Behauptung, daß auch die in der Romantik entwickelte Ästhetik des Bösen eine Voraussetzung für die Genese des Phantastischen sei, wie sie PENNING erhebt (»Die Ordnung der Unordnung« (40)). Die Ästhetik des Bösen, die sich bereits bei WALPOLE andeutet (»terror« als Gestaltungsprinzip, s. die grundlegende Studie Jürgen KLEINS, *Der gotische Roman und die Ästhetik des Bösen* (Impulse der Forschung; 20), Darmstadt 1975), ist kein notwendiger Bestandteil einer struktural verstandenen Phantastik, auch wenn sie in vielen phantastischen Texten prominent auftritt, so z.B. in der großen Gruppe der Gespenster-, Vampir- und Horrorgeschichten. (Vgl. auch das in Kap. 2.4 Gesagte zu motivischen Definitionen der Phantastik bzw. zum Verhältnis der Phantastik zur Motivik der schwarzen Romantik.)

dung neuer Systemreferenzen. Auch die monistisch-monophonen Tendenzen der (Früh-)Romantik, die statt auf dialektische Versöhnung noch auf asymptotische Annäherung vertraute, und die letzten Endes zirkuläre Geschichtssicht (der Arkadien-Mythos) entsprechen weit eher dem Kunstmärchen als der Phantastik. Die struktural ›reinsten‹ phantastischen Werke erscheinen eher als Zerfallsprodukt einer monistischen Romantik, als Rückzugsgefecht einer Utopie (man siehe z.B. das Werk Hoffmanns, das der schwedische Hoffmann-Forscher Ljungdorff als »nyromantikens mogna frukt, den estetiska utdestilleringen af skolans alla konsekvenser« bewertete,<sup>205</sup> und die von Hoffmann stark beeinflusste ›klassische‹ französische Phantastik eines Nodier, Gautier, Mérimée nach 1830). Die Dialogizität des Phantastischen, die früher hinter der schnellen dialektischen Versöhnung manchmal kaum noch zu erkennen war, kommt in ihren Werken besonders stark zum Vorschein.

Vereinfachend lassen sich also folgende Traditionslinien in der mitteleuropäischen Phantastik bis ca. 1835 beobachten:

- 1) spätaufklärerische Gothic Novel und deutsche Schauerliteratur (1764–ca. 1820);
- 2) romantische Phantastik, die häufig noch tragelaphischen Charakter hat wie in den phantastischen Texten Tiecks, wo die dialogische Bewegung fast hinter der dialektischen verschwindet;
- 3) ›klassische‹, ausgeprägt duophone Phantastik (z.B. Texte von Hoffmann, contes fantastiques, Ghost Stories etc.).

Unternimmt man den Versuch, das Eindringen der phantastischen Erzählungen in den skandinavischen Kulturraum zunächst positivistisch anhand von bibliographischen Angaben, Lesebibliotheksverzeichnissen, Zeitungsartikeln und persönlichen Zeugnissen wie Tagebüchern und Briefen nachzuzeichnen, so muß man sofort die notwendige Einschränkung machen, daß es während der Romantik keinen skandinavischen Kulturraum in dem Sinne gab, daß dieser deutlich vom deutschen abgegrenzt werden könnte. Besonders zweifelhaft ist eine solche Aufteilung in ›deutsche‹ und ›dänische‹ Kultur aus verständlichen Gründen in Dänemark, wo ein Drittel der Reichsbevölkerung zwischen 1814 und 1864 deutschsprachig war. Hier war Deutsch selbstverständ-

---

205 LJUNGDOFF (1919), 103.

liche Kultursprache, und selbst in Schweden, wo es keine entsprechende deutschsprachige Minderheit gab, war die Lesefähigkeit des Deutschen im Bildungsbürgertum garantiert.<sup>206</sup>

Das Eindringen der Phantastik in den skandinavischen Kulturkreis (oder besser: die Teilhabe Skandinaviens an phantastischen Texten<sup>207</sup>) läßt sich in zwei Phasen<sup>208</sup> unterteilen:

1) Phantastische Schauerliteratur wurde ab kurz vor der Jahrhundertwende gelesen und übersetzt. Von Ausnahmen wie Schillers *Geisterseher* (1788; seine Phantastik ist allerdings diskutierbar) oder Lewis' *Ambrosio or The Monk* (1796) abgesehen, handelt es sich zumeist um schauerromantisch-phantastische Texte deutscher<sup>209</sup> Autoren, die heute weitgehend vergessen sind: E. Bornschein, C. H. Spieß, C. A. Vulpius, S. Chr. Wagner, H. Zschokke, die schauerliche Rückseite der Medaille, auf deren sentimentaler Vorderseite Lafontaine und Kotzebue zu finden waren. Die überlieferten Bibliothekskataloge legen nahe, wie vielgelesen diese Literatur war.<sup>210</sup> Björkman hat den ersten Höhepunkt der Phantastikrezeption um 1800 beschrieben.<sup>211</sup> Melander hat in seiner Studie *Författare och böcker i Stockholms lånbibliotek 1816–1840* insgesamt 55 Buchkataloge aus diesem Zeitraum ausgewertet. Auch wenn er keine Angaben dazu macht, welche Texte der Autoren

206 S. zur Frage der deutschen Sprach- und Lesekenntnisse in Skandinavien meine ausführlichere Darstellung in SCHRÖDER (1991), 32–34.

207 In HANSENS Erzählung *Novellen* (1827) heißt es über den Dichter: »Lad mig nu se, Du giver os mange originale Fortællinger og Noveller; for Tydsk kan vi selv læse«. (*Noveller og Fortællinger*; 2, Christiania 1855, 321.)

208 Vgl. auch LEFFLERS (1991) entsprechende Darstellung »Den svenska publikens möte med skräckromantiken«, 41ff, auch wenn sie keine Phasen unterscheidet und sich ausschließlich auf die Schauerromantik konzentriert.

209 *Le diable amoureux* ist z.B. weder damals noch später im Nordischen Idealismus ins Dänische oder Schwedische übersetzt worden.

210 Die in der KB Stockholm in der Sektion »okat. tryck« aufbewahrten Verzeichnisse von Leihbüchereien aus dieser Zeit vermitteln ein gutes Bild über ihr (fremdsprachiges) Leseangebot und die Anschaffungspraxis. Man siehe die im Literaturverzeichnis 2.2 aufgeführten Titel. — Zur Entwicklung der kommerziellen Bibliotheken in Schweden s. MELANDER, 19ff, vor allem aber Margaretha BJÖRKMAN, *Läsarnas nöje. Kommersiella lånbibliotek i Stockholm 1783–1809* (Skrifter utgivna av Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala; 29), Uppsala 1992. Brigitte MRAL, die die Romanproduktion in dem für seine Zeit typischen »Lindhs förlag« zwischen 1800 und 1820 untersucht hat, nennt drei Hauptgenres: Räuberromane, sentimentale Romane und Geisterromane (»Väld, moral och andeväsen. Romaner på Lindhs förlag 1800–1820«, in: *Lindhs litterära industri. Ett tryckeri och förlag i Örebro*, hrsg. v. Lars GUSTAFSSON (Örebro Studies; 5), Örebro 1990, 65–82).

211 BJÖRKMAN, 296ff, 306ff.

und Autorinnen in den Katalogen aufgeführt werden, und vor allem die unselbständigen Veröffentlichungen nicht erfaßt, lassen seine statistischen Zahlen doch zumindest Umriss der damaligen Lesepräferenz erkennen.<sup>212</sup> Unter den prominentesten<sup>213</sup> zwanzig Autoren und Autorinnen des Gesamtzeitraumes finden sich immerhin vier (Spieß, J. Schopenhauer, Radcliffe, Laun), die vor allem für ihre schauerromanistisch-phantastischen Texte bekannt waren; mindesten drei weitere Autoren haben auch phantastische Texte geschrieben (Fouqué, Scott, Tieck).<sup>214</sup> In den neun Katalogen über den Zeitraum 1815–20 finden sich sogar vier der obengenannten auf den ersten zehn Plätzen.

Auch in den Zeitschriften wird der Erfolg der (zumeist phantastischen) Schauerliteratur immer wieder reflektiert. So las man z.B. im *Journal för Litteraturen och Theatern* am 21. September 1811, 878f, unter der Überschrift »Witterhet«:

Allmänhetens tycke har blifwit fästadt wid det öfwerdrifna; och det enkla, det sanna har icke mer sin gamla werkan. Spökhistorier och Rid-darehistorier hafwa sökt att uttränga alla andra slag i denna gren af Litteraturen [=Romaner].

Die Trivialität der Romane trug nicht dazu bei, der Phantastik literarisches Ansehen zu verschaffen. Es fehlt nicht an Klagen über die phantastische »roman-öfversättnings-raseriet« (*Phosphoros*, Nov. 1810, 310). So drückte Palmblad in *Phosphoros*, Okt. 1810, 213, die – vergebliche – Hoffnung aus, »att kunna förmå den läsande hopen glömma sina spök- og röfvarhjeltar«. Spieß als einer der produktivsten Autoren wurde in der *Swensk Literatur-Tidning* am 16. Oktober 1813 als einer der »läs-pöbelns gunstlingar« bezeichnet (647), im *Allmänna Journalen* am 10. Februar 1820 als »Litteraturens skum« geschmäht. Zu diesem »Lesepöbel«, das sollte man nie vergessen, gehörten aber auch die

212 Es ist in der schwedischen Forschung mittlerweile unumstritten, daß diese Kataloge als repräsentativer Spiegel der literarischen Präferenzen, auch der akademischen, »kulturtragenden Mittelschicht, bewertet werden dürfen: MELANDER, 21; Staffan BJÖRCK, »Den första svenska bokfloden. Om 1800-talets romanserier och lånbibliotek«, in: *Studiediekamraten* 54 (1972, 4/5), 64. BJÖRKMAN ermittelt für die Leihbibliothek Swederus, daß 34% der Ausleihenden Militärs waren, 22% zivile Staatsangestellte, 10% Gelehrte und nur 10% Frauen (506).

213 Als quantitatives Merkmal gilt die Anzahl, in wievielen Katalogen die Autoren bzw. Autorinnen vertreten waren, und nicht, wieviele ihrer Bücher insgesamt in den Katalogen nachweisbar waren. (MELANDER, 26.)

214 Ibid., 29.



meisten ›hochliterarischen‹ Schriftsteller dieser (und der nächsten) Epoche, die offensichtlich keine Berührungsängste vor dieser ›Läsbibliotek‹-Literatur hatten. Für sie wurde die (deutsche oder deutschsprachige) Schauerliteratur Teil ihrer literarischen Sozialisation: Andersen,<sup>215</sup> Almqvist,<sup>216</sup> Samuel Hedborn (1783–1849),<sup>217</sup> Ingemann,<sup>218</sup> Oehlenschläger,<sup>219</sup> Esaias Tegnér (1782–1846)<sup>220</sup> etc. (Auch im deutschsprachigen Raum gehörte der Schauerroman zwischen 1785 und 1810 durchaus zum Lektürekanon der gebildeten Kreise.<sup>221</sup>) Allerdings handelt es sich in diesem Zeitraum – was die phantastische Struktur betrifft – noch nicht um eine produktive Rezeption; stattdessen wird die

215 In seiner ersten Kopenhagener Zeit (1819–22) war ANDERSEN ein eifriger Benutzer der Leihbibliotheken und verschlang in seinem Lesehunger alles, was ihm in die Finger kam. In einem Brief an Frau ANDERSEN schrieb er 1823: »Jeg har før læst altfor meget, det gode og det slette.« (Zit. nach: E. GIGAS, »Et Minde fra H. C. Andersens første Ungdom«, in: *Dansk Tidsskrift* 1905, 282.) Ein Großteil der Lektüre war deutsche Schauerromantik (ibid., 282ff), wovon seine ersten Schreibversuche Zeugnis ablegen: Das niemals veröffentlichte Versdrama *Skovcapellet* (1822) ist im Urteil BREDSORFFS »en uhyre naiv og umoden efterligning af den tyske skækkromantik«. (Elias BREDSORFF, *H. C. Andersen. Mennesket og digteren*, Kbh 1985, 46.)

216 Siehe die Hinweise in *Cypressen*; zusammenfassend Fredrik Böök (»Almqvist och lånebiblioteksromanerna«, in: *Til Gerhard Gran 9. december 1916 fra venner og elever*, Kristiania 1916, 147–174). Bööks hochliterarischer Dünkel und sein durchschimmerndes Bemühen, ALMQVISTS literarische Produktion biographistisch zu entwerfen (»Därför att han [=ALMQVIST] i grunden aldrig upplefde något som satte djupa spår i hans innersta väsen, kunde han också icke skildra människors inre öden« (174) u.ä.), machen seinen Aufsatz jedoch zu einer schwer genießbaren Lektüre. Immerhin zitiert er eine lange Apologie zur damaligen Populärliteratur, die ursprünglich im Jagdschloß vorgetragen werden sollte (Handschrift in der KB Stockholm) und wo u.a. die Werke folgender Autoren verteidigt werden: Aug. LAFONTAINE, KOTZEBUE, SPIESS, LAUN, Zach. WERNER, E. T. A. HOFFMANN, TIECK, ZSCHOKKE, van der VELDE, SPINDLER.

217 MELANDER, *Författare och böcker i Stockholms länsbibliotek 1816–40*, 8.

218 Daß INGEMANN SPIESS' Werke gut kannte, ist an seinen Werken nachgewiesen worden: Erland MUNCH-PETERSEN, *Romanens århundrede. Studier i den masselæste roman i Danmark 1800–1870* (2 Bde., durchpaginiert), Kbh 1978, 905; Marie Louise EIBE, »Skækkromanens Indflydelse paa danske romantiske Værker«, in: *Festskrift til Niels Möller paa Firsårsdagen 11. December 1939*, Kbh 1939, 255.

219 OEHLenschläGER schrieb in seinen *Erindringer*; 1, Kbh 1850, 89–90: »Paa den Tid skrev Spiess sine Spøgelsehistorier [. . .]. Jeg slugte hans Skrifter med umættelig Graadighed, og intet henrykte mig mere i hiin Periode, end en ›belle heureur‹, hvorved Haarene ret kunde rejse sig paa Hovedet. Ogsaa gad jeg nok imellem tømme en Viinkande med Veit Weber; men Spiess var dog den rette Mand, til hvem jeg altid vendte tilbage.«

220 MELANDER, *Författare och böcker*, 9.

221 Jörg SCHÖNERT, »Behaglicher Schauer und distanzierter Schrecken. Zur Situation von Schauerroman und Schauererzählung im literarischen Leben der Biedermeierzeit«, in: *Literatur in der sozialen Bewegung. Aufsätze und Forschungsberichte zum 19. Jhdt.*, hrsg. v. Alberto MARTINO, Tübingen 1977, 49.

Motivik in Drama und Lyrik eingesetzt.<sup>222</sup> Der Grund für das Fehlen einer produktiven Prosarezeption liegt in dem Fehlen einer nennenswerten einheimischen Prosaproduktion in diesem Zeitraum.

2) Ab ca. 1815 dringt eine zweite Generation phantastischer Texte auf den skandinavischen Markt vor, die jetzt auch produktiv rezipiert werden konnte – allerdings mit Unterschieden zwischen den einzelnen skandinavischen Ländern, nämlich in Abhängigkeit vom Entwicklungsstand des literarischen ›Marktes‹. Statt einzeln verlegter Romane trifft man jetzt auf neuentwickelte Distributionsformen, die eine größere Breitenwirkung haben: die periodisch erscheinenden Schriften teils ausschließlich belletristischen<sup>223</sup>, teils gemischten Inhalts. Gerade unter den Zeitschriften hat es einige vielgelesene gegeben, die ihren belletristischen Teil fast ausschließlich mit Phantastik bestritten haben, so z.B. *Harpen* (1820–24) und *Brevduen* (1818–24) in Dänemark. In Schweden hingegen waren Zeitschriften mit ›Novellen‹ als Feuilleton noch weitgehend unbekannt, daher wurde dort weniger übersetzt, weil die Veröffentlichungsmöglichkeiten geringer waren. Die typischen schauerromantischen Texte der ersten Periode wurden zwar weiterhin verlegt und hielten sich auch in den kommerziellen Bibliotheken<sup>224</sup>, galten aber zunehmend als »numera gammalmodiga slaget romaner«<sup>225</sup>, denn – wie es in *Swenska litteraturföreningens tidning* 1815, Nr. 15, hieß –: »Spiess' gastar, liksom all slags farlighet, hade genom wanan förlorat sin skräckförmåga«. Die typische Form für den phantastischen, häufig romantisch-tragelaphischen Text wurde jetzt die kürzere Prosaform; beliebte Autoren und Autorinnen waren Fouqué (sowohl er als auch sie), Tieck, Kleist, Brentano, Chamisso und Arnim, vor allem aber Erfolgsautoren und -autorinnen wie Apel/Laun<sup>226</sup>, Louise Brachmann,

222 Zur Rezeption der Schauerromantik s. EIBE (für Dänemark) und LEFFLER (1991) (für Schweden, 41ff).

223 In Schweden z.B. die in Stockholm und Uppsala herausgegebene *Novell-Bibliotek. Smärre valda Romaner och Berättelser samlade och öfversatta*, 1819–1832; in Dänemark z.B. die Gyldendalske *Bibliotek for Moerskabslæsning* (1820–25) und die von ELMQVIST herausgegebenen, sehr erfolgreichen *Læsefrugter, samlede paa Litteraturens Mark* (1818–33).

224 S. MELANDER, *Författare och böcker*, 60.

225 *Allmänna Journalen*, Nr. 302, 31. Dezember 1817.

226 Ihre beiden Sammlungen *Das Gespensterbuch* und *Das Wunderbuch. Als Fortsetzung vom Gespensterbuch* (3 Bde., Stuttgart 1816–1818) wurden nicht nur in Skandinavien, sondern europaweit rezipiert, wozu sicherlich auch die Tatsache beigetragen hat, daß hier ein jeder finden konnte, was er suchte: ein Feenmärchen wie der »König Pfau«

Clauren, Hoffmann, Kind, Langbein, Pichler, Prätzel, Rochlitz, J. Schopenhauer (die Mutter Arthurs), Spindler und van der Velde.<sup>227</sup> »Har vi ikke en Legion af tydske Ahnfrauen- og Gespenster-Geschichten i vore Leiebibliotheker?«, fragte Howitz am 15. Mai 1824 rhetorisch im dänischen *Nyt Aftenblad*. Die von Melander ausgewerteten Bibliothekskataloge, die nicht einmal die für die zweite Rezeptionsphase typischen unselbständigen Veröffentlichungen mit aufführen, lassen in Schweden für 1826–30 dennoch eine Hausse für phantastische Texte erkennen: Acht der 17 meistgelesenen Autoren und Autorinnen gehören in diese Kategorie.<sup>228</sup> Ab ca. 1820 zeichnete sich eine vorsichtige Erweiterung des Rezeptionsmaterials ab, als die Dominanz der Übersetzungen aus dem Deutschen ins Wanken geriet.<sup>229</sup> Jetzt wurde auch englischsprachige Phantastik rezipiert: John Polidoris *The Vampyre* (1819), damals noch Byron zugeschrieben (bereits 1821 in *Brevduen* in Dänemark, immerhin schon 1824 in Helsingfors, aber erst 1827 in der *Novell-Bibliotek* in Schweden – eine typische Verzögerung<sup>230</sup>), die wenigen phantastischen Texte Walter Scotts, vor allem aber Washington Irving, der in der Mitte des Jahrzehnts eine Blütezeit auf dem literarischen Markt der

---

steht neben der aktualisierten Sage »Der Freischütz«; Gespenstererzählungen folgen mal der phantastischen Schauertradition (z.B. »Das silberne Fräulein« im *Wunderbuch*; eine schwedische Übersetzung erschien übrigens bereits 1814 unter dem Titel »Silfver-Fröken« in *Spökhistorier i Tre Öppningar*, 34–80), mal folgen sie der aufklärerischen Tradition, wenn am Ende der Erzählung »die sonnenklare Aufklärung der bekrittelten und verschrieenen Wunder« mitgeliefert wird. (*Gespensterbuch*, 254.)

227 Einer genaueren Rezeptionsuntersuchung sind nur jene Autoren unterzogen worden, die heute zur Hochliteratur gerechnet werden. Zur Rezeption von Fouqué in Schweden s. Ruben G:son BERG, »Novalis och Fouqué i Sverige«, in: *Studier i modern språkvetenskap* 4 (1908), 163–185, Helge GULLBERG untersuchte »Hans Christian Andersen och Adalbert von Chamisso«, in: *Nordisk tidskrift* 55 (1979, 2), 71–84. Einen allgemeinen Überblick zur gesamt-dänischen Rezeption findet sich bei Victor A. SCHMITZ, *Dänische Dichter in ihrer Begegnung mit deutscher Klassik und Romantik* (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts; 23), Kbh 1974. — Zur HOFFMANN-Rezeption siehe weiter unten.

228 MELANDER, *Författare och böcker*, 37. Genannt werden (in der Reihenfolge ihrer Verbreitung): van der VELDE, J. SCHOPENHAUER, LIVIJN, FOUQUÉ, LAUN, RADCLIFFE, HOFFMANN und SPIESS.

229 Für Dänemark hat MUNCH-PETERSEN (1978) folgende Anteile der deutschen Literatur an den übersetzten Romanen und Erzählungen nachgewiesen: 1800–04: 87%; 1805–09: 75%; 1810–14: 76%; 1815–19: 63%; 1820–24: 33% (gleichzeitig stieg der Anteil der aus dem Englischen übersetzten Literatur dank Walter SCOTT und Washington IRVING auf 44%); 1825–29: 56%; 1830–34: 46%; 1835–39: 38% (972f).

230 Zu den literatursoziologisch bedingten Rezeptionsunterschieden zwischen Dänemark und Schweden s. SCHRÖDER (1991).

Phantastik zu verzeichnen hatte<sup>231</sup>. Die französische Phantastik hingegen scheint in diesem Zeitraum weder vermittelt noch wahrgenommen worden zu sein.<sup>232</sup>

Kein Wunder, daß Phantastik angesichts dieser Rezeptionsgeschichte im ganzen Zeitalter des Nordischen Idealismus als typisch deutsches Phänomen galt. Noch Goldschmidt schrieb 1853 über einen französischen phantastischen Text, daß die Idee des Textes (womit er dessen Phantastik meinte) »har noget saa Tydsk ved sig, at man kunde troe den oversat fra det Tydske«. <sup>233</sup> Häufig stand in solchen Äußerungen Hoffmann für die deutsche Herkunft phantastischer Texte. Der »Gespenster-Hoffmann« war in Skandinavien ein fester Begriff und diente zur Kennzeichnung einer ganzen Textgruppe.<sup>234</sup> So liest man in der norwegischen Zeitschrift *Vidar* am 14. Oktober 1832 vom »hoffmanneske« Genre; Sturzen-Becker (1811–69) benutzt zur Charakterisierung einer Gespenstergeschichte den Ausdruck »ett äfventyr à la Hoffman« [sic];<sup>235</sup> Camilla Collett bezeichnet phantastische Texte als »Hoffmannsk-Novalisk«<sup>236</sup>.

Solche Zeugnisse sind ein Reflex der Tatsache, daß Hoffmann in Skandinavien, wie übrigens auch in Frankreich,<sup>237</sup> als Diskursivitätsbegründer der Phantastik galt (obgleich ja längst nicht alle seine Texte phantastisch sind), daß die Rezeption seiner Werke also produktiv wirkte, eine eigene phantastische Tradition in Skandinavien initi-

231 Zur IRVING-Rezeption bei H. C. ANDERSEN s. J. O. KOCH, »H. C. Andersen og Washington Irving«, in: *Anderseniana* II/1, Kbh 1950, 229–241.

232 S.o. In Dänemark waren französische Lesekenntnisse in der romantischen Generation recht beschränkt, man s. z.B. OEHLenschLÄGERS *Bibliothek* (Bibliotheca Oehlenschlägeriana, hrsg. v. Povl INGERSLEV-JENSEN (Oehlenschläger-Selskabets Skriftserie; 7), Kbh 1967).

233 M. A. GOLDSCHMIDT, »Fransk Literatur«, in: *Nord og Syd*, neue Reihe; 3: Januar-März 1853, 144.

234 So konnte man am 10. August 1839 in *Eos* in einem Aufsatz »Om Tysklands Litteratur och Cultur för närvarande« lesen: »*Hoffmanneska* spökskepnader, gengångare, gastar, diaboliska andar, hwarmed våra mostrar och fastrar redan från spädaste barndomen förstå att roa, skrämma ch [sic] bortgrubbla oß.«

235 Oscar Patric STURZEN-BECKER: »Ett missförstånd«, in: *Valda Skrifter af O. P. Sturzen-Becker (Orvar Odd)*; 2: *Skrifter i obunden form*, Sthlm 1880, 207.

236 Camilla COLLETT, *I de lange Nætter*, Christiania 1863, 82.

237 In Frankreich hatte die HOFFMANN-Rezeption (Stichwort: »le genre hoffmannesque«; s. LJUNGDOFF (1919), 96f) einen kaum zu unterschätzenden Anteil an dem Entstehen der contes fantastiques.

ierte.<sup>238</sup> Schon an manchem Untertitel wird die Bedeutung Hoffmanns für die skandinavischen phantastischen Texte der ersten Generation deutlich: »Et Eventyr (i den Callot-Hoffmannske Maneer)« (Ingemanns *Sphinxen*, 1820) oder »Et lidet Forsøg i den Caillot. Hoffmanske Maneer« (Hanna Irgens' *Underblomsten*, 1822).

Warum aber gerade Hoffmann? Zum einen hatte der bei ihm zu beobachtende »Zerfall jener Alleinheit von Innenwelt, Außenwelt und Überwelt«<sup>239</sup> in seinen gelungenen Versuchen resultiert, »das Gewöhnlichste in das Wunderbare zu ziehen«<sup>240</sup>, die prosaische Welt mit der poetischen »anstoßen« zu lassen. Zum anderen fiel die Hochphase der Rezeption seiner Werke zusammen mit der Ausdifferenzierung der Distributionsformen für die Ware Literatur (Periodika, die auch Belletristik publizierten, neugegründete Romanreihen, s.o.) und dem damit verbundenen beginnenden Prosadurchbruch in Skandinavien, dem Hoffmanns Texte sich als Paradigma erfolgreichen Schreibens anboten, bis sie von Walter Scotts historischen Romanen verdrängt wurden.

### 3.4 Die Ausbildung einer phantastischen Systemreferenz in den skandinavischen Literaturen

*Hansen, Othar af Bretagne (1819)*

Hansens »Riddereventyr«, wie es im Untertitel zu *Othar af Bretagne* (1819) heißt, weist eine typische Rezeptionsgeschichte für einen – mit Einschränkungen, s.u. – phantastischen Text der ersten Generation in Skandinavien auf.

238 Zur HOFFMANN-Rezeption s. weiterhin: MELANDER, E. T. A. *Hoffmann i Sverige*, Uppsala 1965; Vivian GREENE-GANTZBERG, »Den Hoffmannske fortælling i Danmark«, in: *Kortprosa i Norden. Fra H. C. Andersens eventyr til den moderne novelle. Akter fra den XIV studiekonference for skandinavisk litteratur i Odense 1982*, Odense 1983, 263–268; zur gesamtscandinavischen Rezeption SCHRÖDER (1991).

239 Peter RUSTERHOLZ, »Aktualität und Geschichtlichkeit des Phantastischen. Am Beispiel von Friedrich Dürrenmatts Novelle »Der Auftrag«, in: *Phantastik in Literatur und Film. Ein internationales Symposium des Fachbereichs Germanistik der Gesamthochschule-Universität Kassel*, hrsg. v. Wolfram BUDDEKE u. Jörg HIENGER (Kasseler Arbeiten zur Sprache und Literatur; 17), Ffm/Bern 1987, 176.

240 So der Erzähler Theodor in HOFFMANNS »Das öde Haus«, in: Ders., *Nachtstücke/Seltsame Leiden eines Theaterdirektors (Gesammelte Werke in Einzelausgaben; 3)*, Berlin/Weimar 1983, 170.

Während Hansen inklusive seines ganzen Werkes in den offiziellen *Grundzügen der neueren skandinavischen Literaturen* völlig ignoriert wird, hat *Othar af Bretagne* zumindest in norwegischen Literaturgeschichten seinen festen Platz als erster norwegischer Roman, mit dem zugleich die deutsche Hochromantik in Norwegen »holder [. . .] sit indtog i norsk literatur med flyvende faner og klingende spil«<sup>241</sup>.

International war der Roman ein großer Erfolg; es erschienen Übersetzungen in deutscher, schwedischer und französischer Sprache.<sup>242</sup> Doch dem Urteil, der Roman sei »Hansens mest poetiske Arbejde«<sup>243</sup>, mochte man sich nach dem realistischen Paradigmenwechsel nicht mehr anschließen.<sup>244</sup> Jæger charakterisierte den Roman 1882 als

et Arbejde fuldt af romantiske Udfald mod den menneskelige Tænkning og af en ligesaa romantisk Begejstring for Fantasier og Naiviteten, ligesaa overspændt, ligesaa usundt og nu ligesaa ulæseligt som sine tyske Forbilleder.<sup>245</sup>

Der Verweis auf den (allzu-)starken Einfluß der Ritterromane Fouqués oder Contessas ist zu einem Topos in der Literaturgeschichtsschreibung geworden.<sup>246</sup> Hansen selbst vermochte schon wenige Jahre nach 1819 in seinem Frühwerk nur noch eine schlechte Kopie dieser Vorbilder zu erblicken. In einem Brief an Schwach deutete er 1822 den Roman als das Resultat eines »æsthetisk, tydsk Feber«<sup>247</sup>, und 1824 schrieb er:

---

241 Henrik JÆGER, *Illustreret norsk literaturhistorie*; 2/1: *Første tidsrum. 1814–1830. Rationalismens efterdønninger og romantikens første frembrud*, Kristiania 1896, 51. Edvard BEYER bezeichnet das Werk als »det mest åpenbare nedslag av den tyske høyromantik i norsk litteratur«, in: »Slekten fra 1814« og Henrik Wergeland«, in: *Norges litteratur historie*; 2, 58.

242 [C. N. SCHWACH?], »Mauritz Christopher Hansen«, in: Maurits Christopher HANSEN, *Noveller og Fortællinger*, hrsg. v. C. N. SCHWACH; 8, Christiania 1858, 521.

243 Ibid.

244 Eine Übersicht über die Rezeptionsgeschichte des Romans gibt AARSETH (1985), 205ff.

245 Henrik JÆGER, Vorwort zu: Maurits Christopher HANSEN, *Noveller i udvalg*, hrsg. v. Henrik JÆGER, Christiania 1882, X.

246 Bereits der erste namenlose Rezensent des Werkes fühlte sich 1819 deutlich an Fouqué erinnert (*Dansk Litteratur-Tidende* 1819, No. 51, 806–810). Typisch für eine daraus abgeleitete Abwertung des Romans: Reidar ØKSNEVAD, »Othar af Bretagne«, in: *Festskrift for William Nygaard 1888 – 20. september – 1913*, Kristiania 1913, 176–189.

247 Zit. nach: TYSDAHL, 26.

Jeg har saa ofte mærket, at Hvad Mennesket i Almindelighed og jeg i en stor Særdeleshed synes bedst om i *Førstningen*, er Bizzarier, umodne Efterligninger af det Piquante hos de evige Originaler. Saa gik det mig med Othar, den jeg nu som en usel Copie, trods udenlandsk Ros, ikke kan lide [. . .].<sup>248</sup>

Erst in jüngster Zeit deutet sich – vor dem Hintergrund einer (Neu-)Bewertung der Romantik, die sich nicht länger an den Prämissen des Realismus orientiert, und einer veränderten Einschätzung der Funktion und des literarischen Wertes von Intertextualität – eine Beurteilung des Romans an, die in Dahls Literaturgeschichte ihren deutlichsten Niederschlag gefunden hat: Das Werk

innbyr [. . .] til respekt; akkurat denne ytringen av den norske romantikken er adjektivet »sped« ikke det rette om. Dersom denne fantasiromanen hadde vært skrevet på et verdensspråk, i den europeiske romantikk blomstringstid, ville den sannsynligvis ennå i dag blitt nevnt i verdenslitteraturhistorien.<sup>249</sup>

Die Handlung des Romans ist folgende: Der junge Othar, Sohn des berühmten Armand, wächst im Mittelalter in Böhmen bei dem frommen Synar auf. Eines Tages stößt er im Wald beim Spielen auf eine verfallene und übel beleumundete Burg. Hier trifft er Uller, einen Zwerg, der sofort große Zuneigung zu ihm faßt. Othar ist etwas zurückhaltender; wohl empfindet er Sympathie für Uller, doch dessen Zuhause ist ihm unheimlich. Ganz offensichtlich ist der Ort verflucht, denn die Namen der Heiligen lassen sich in den Kellergewölben nicht aussprechen.<sup>250</sup> Der Herr über dieses dämonische Reich ist der zunächst nicht in Erscheinung tretende Valrun, der nach Ullers Bericht ein seltsames Spiel zu spielen pflegt:

»Han har et stort Bræt, større end denne Stue og tavlet som Loftet; derpaa sætter han en hel Del smaa Brikker, som jeg maa skjære til for ham, og disse Brikker flytter han frem og tilbage. Det er en kjedsommelig Leg, som han dog aldrig bliver kjed af. [. . .] Det er en fæl Leg. Brikkerne see ud, som de vare levende, græde og jamre sig, og det er ligesom det gjorde ondt ved dem, naar han flytter dem. Sommetider kan han ikke faa

248 HANSEN in einem Brief 1824, zit. nach: Ludvig DAAE, »M. C. Hansens Ungdomsaar indtil hans Ansættelse i Trondhjem. Et Udkast«, in: *Historiske Samlinger*, 2, Kristiania 1907, 390f.

249 Willy DAHL, *Norges litteratur*; 1: *Tid og tekst 1814–1884*, Oslo 1981, 31.

250 Maurits Christopher HANSEN, »Othar af Bretagne. Et Riddereventyr«, in: Ders., *Noveller og Fortællinger*, hrsg. v. C. N. SCHWACH; 1, Christiania 1855, 64.

en Brikke af Stedet med al sin Magt, skjøndt de ere saa smaa som din Lillefinger. Da farer der Gnister omkring Brættet, og saa bliver Valrun bange [...]. Han staar i dybe Tanker; men saa prøver han snart paa en, snart paa en anden Brikke, lige til nogle kunne flyttes, saa flytter han dem saa længe omkring, til de komme i Ring omkring den, der staar fast, og saa gaar den løs. [...] O da griner han af Glæde, og ler, saa jeg bliver ganske forfærdet.« (61)

In dieser Beschreibung ist im wesentlichen die weitere Handlung des Romans skizziert: Wird es Valrun gelingen, auch Othar durch seine Intrigen als einen Spielstein hin- und herzuschieben und damit in seine teuflische Gewalt zu bringen? Denn daß Valrun ein Abgesandter der Unterwelt ist, daran wird kein Zweifel gelassen: Schon seine merkwürdige Wohnstatt im Inneren des Berges deutet dies an (in der frühen Literatur des Nordischen Idealismus ein untrügliches Zeichen für Materialismus und Heidentum), und sein Name läßt kaum an konnotativer Deutlichkeit zu wünschen übrig: So erinnert ›val‹ an an. ›valr‹ = die Gefallenen, konnotiert somit Tod, evtl. sogar *den* Gefallenen = Luzifer; während ›run‹ ganz offensichtlich auf die Runen als Inbegriff schwarzer Magie anspielt. Das *Lexicon poeticum* führt unter ›valrúnar‹ auf: »*runer angående valr, mandefald*«. <sup>251</sup>

Ein anderer Bewohner des Gewölbes verbleibt zunächst rätselhaft: ein toter Greis in einem abgelegenen Raum, vor sich ein Buch ungeheuren Ausmaßes, das Othars Lebensgeschichte zu erzählen scheint und auf das im Verlauf der Erzählung immer wieder zurückgekommen wird:

Hvo beskriver hans [=Othars] Forbauselse, da han saa sit eget Billede paa det opslagne Blad! Ved Siden stod Uller afbildet, og mellem begge en Mængde uforstaaelige Karakterer. Flere Billeder af mandlige og kvindelige Skikkelser stode imellem hverandre, og deriblandt en Hob fremmede Tegn og Afbildninger. Han vilde omkaste Bladet, men det var tungt som Bly og lod sig ikke bevæge. (67)

Othar verläßt Böhmen, nachdem ihm Synar erzählt hat, was er über Othars Familie weiß: Armand, Othars Vater, hatte einen Pakt mit dem Bösen geschlossen und seinen Sohn verpfändet, doch Othars Mutter hatte sofort nach der Geburt das Kreuz über ihn geschlagen und ihn

---

251 *Lexicon poeticum. Antiquæ linguæ septentrionalis. Ordbog over det norsk-islandske skjaldesprog*, ursprünglich v. SVEINBJÖRN Egilsson verfaßt, 2. Ausg. hrsg. v. FINNUR Jónsson, photographischer Nachdruck Kbh 1966, 591.



damit gerettet. Zum Ausgleich hatte sich der Böse an Armand schadlos gehalten. Auf Othars Stammtafel steht aber neben seinem eigenen noch ein zweiter, unlesbarer Name – offensichtlich kennt also auch Synar nicht die ganze Geschichte.

Mit dem Ritterbrief seines Stammvaters ausgerüstet, zieht Othar in die Welt hinaus und erwirbt sich bald Achtung und den Ritterschlag ob seines Mutes. Doch zeichnen sich erste Einkreisungsversuche Valruns ab, als Othar auf Herman trifft, den ehemaligen Waffenträger seines Vaters. In den philosophischen Diskussionen mit Herman, der sich später als Diener Valruns entpuppt, steht wie bei Valruns Spiel das Thema Freiheit vs. Notwendigkeit im Zentrum: Ist der Mensch ein determiniertes Wesen? Hermans de-Sadesche Behauptung, daß es keine Tugend geben kann, weil jeder nur auf Eigennutz bedacht sei und Tugend ohnehin notwendig die Möglichkeit einer Wahl, eines freien Willens voraussetze, während man selber nichts weiter als ein Rädchen im großen Mechanismus sei (76f), untergräbt Othars naive Gläubigkeit, welche die Tugend als »Religionens Datter« ansieht. (76) Erste Folgen seines moralisch-religiösen Zweifels sind schon bald erkennbar: Zwar verfolgt er (trotz Hermans Zureden) seine inzestuöse Liebe zu Ida nicht weiter, als er erfährt, daß sie seine Schwester ist, dafür beginnt er aber wenig später in Wien ein sexuelles Verhältnis mit der Kaiserin<sup>252</sup> (110) und läßt sich von einer Hexe zum Gebrauch schwarzer Magie verleiten (108f), um eine Schlacht zu gewinnen, die durch seine Unbesonnenheit bereits verloren schien. Daß beide Taten die Seiten *einer* Medaille sind, daß reine Sinnlichkeit dämonisch ist, ist nicht zu bezweifeln: »Den tredie Nat efter dette Slag kom Troldkvinden ind til Othar, og forlangte at dele hans Leje.« (109) In den Diskussionen mit einem jungen Italiener namens Silvestro (113f) wird seine Moral auch intellektuell weiter erodiert. Silvestros Argumentation ist aus der Theodizée-Diskussion des 18. Jh. wohlbekannt:

---

252 Wahrscheinlich war dies der Grund, warum das Buch in Österreich und einigen katholischen Ländern im deutschsprachigen Raum verboten wurde (*Literatur-, Kunst- og Theaterblad* 4 (1824), No. 4 (30. Januar 1824), 16). Die deutsche Übersetzung von *Othar af Bretagne* erschien zusammen in einem Band mit der Übersetzung von THIELES *Bjergmandsdalen*, und THIELE war sehr stolz darauf, daß sein Buch auf die Liste der verbotenen Bücher in Wien kam (*Af mit Livs Aarbøger*, 139). Es ist allerdings vollkommen unverständlich, warum seine harmlose Erzählung auf den Index hätte kommen sollen, während ein (wenn auch fiktives) Verhältnis mit der Kaiserin schon eher den Anlaß für ein Verbot bietet – wobei das Verbot zugleich ein rezeptionshistorisches Indiz dafür ist, daß man *Othar* eher als Erzählung denn als Märchen gelesen hat.

»Intet staar alene i Verden uden Modsætning. Deraf slutte vi, at det saakaldte Gode kun kan bestaa med en Modsætning, som vi kalde Ondt, ligesom Skygge og Lys [...], og der kan ingen Gud tænkes uden en Djævel«. [...] Er det nu saa«, vedblev denne, »at det er nødvendigt, Alting maa have en Modsætning, saa falde vel i moralsk Betydning Begreberne om Ondt og Godt bort. Thi maa Lys have Skygge, og Magnetismens ene Ende den anden, saa maa i den aandelige Verden det saakaldte Gode have noget Ondt ved sin Side, ellers var det ikke Godt«. (113f)

Als das Verhältnis zur Kaiserin und seine zweifelhaften Transaktionen mit Staatsgeldern ruchbar werden, wird Othar zum Tode verurteilt. Bei dem von Herman arrangierten Ausbruch aus der Todeszelle (der nicht notwendig war, da der Kaiser längst beschlossen hatte, ihn stillschweigend außer Landes zu bringen – was Herman bekannt war) tötet er eine Unschuldige. Nach seinem Ausbruch sucht er auf Anraten Silvestros Signor Marchese Val di Runo in Verona auf – Valruns Einkreisung durch andere Spielsteine (Herman, Silvestro) zeitigt Erfolge. Othar begehrt Aufnahme in den Schülerkreis Val di Runos, dessen Philosophie pervertiert-auflärerisch ist: Freiheit wird hier definiert als Übereinstimmung des eigenen Willens mit der Vernunft (123); nichts soll geglaubt, aber alles kann bewiesen werden (124). Das Ziel eines solchen Erkenntnisstrebens ist die Auflehnung gegen die für den Uneingeweihten überall herrschende Notwendigkeit in einer mechanistischen Welt, wie es Silvestro formuliert: »Vi ere enten blotte Spil i den hele Mekanisme, eller vi maa hæve os selv til at være Spillere.« (114) Mit der Existenz Gottes verträgt sich diese Philosophie nicht:

Troen paa Herrens Ord var aldrig med Ord forkastet af Runo og hans Tilhængere; men den var lidt efter lidt kvalt under de Lærebygninger, der opførtes paa en kunstig Grundvold; dens Liv var udslukket i Othars Hjerte af de kolde Visdomsord. (127)

Ein warnender Brief seiner Schwester scheint Othar in letzter Sekunde vor seinem Verderben zu retten, doch als er auf der Rückreise gen Norden in Gefahr gerät, greift er in seiner Bedrängnis auf den von Val di Runo angebotenen Pakt zurück, der sich selbstverständlich als klassischer Teufelspakt enthüllt und Othar in Valruns unterirdische Gewölbe versetzt. (134) Doch zutiefst erschrocken verweigert er Valrun den Gehorsam und sucht seine Zuflucht bei dem toten Greis mit dem geheimnisvollen Buch.

Vor seinem Teufelspakt hatte Othar ein junges Mädchen namens Jutta aus Räuberhand befreit, das in einer verfallenen Burg einen

wahnsinnigen Alten pflegt. Hierhin kehrt Othar zurück, und bald darauf trifft auch Uller ein, der im Verlauf des abenteuerlichen Geschehens an den verschiedensten Orten für kurze Zeit in Erscheinung trat. Kurz vor seinem Tode läßt die geistige Umnachtung des Alten nach, und Othar muß erkennen, daß er seinen Vater Armand vor sich hat, von dem er das Geheimnis seiner Geburt erfährt: Armand hatte einen Pakt mit Valrun (der hier unter dem Namen ›König Ahasverus‹, also als der personifizierte Antichrist auftaucht<sup>253</sup>) geschlossen, wonach alles zwischen ihnen aufgeteilt werden sollte. Als Armands Frau Zwillinge bekam und es ihr gelang, über beiden das Kreuz zu schlagen, nahm Valrun den anderen Zwilling (Uller) mit sich und verkrüppelte seinen Körper, während er wütend gelobte, auch die Seele Othars früher oder später zu bekommen. Armand verfiel dem Wahnsinn, und Uller verschwand mit Valrun. Der geheimnisvolle tote Greis ist Armands Vater Raimond, der den Erwerb seiner Kenntnisse mit der Seligkeit seines Sohnes bezahlt hatte, aber so kundig geworden war, daß ihm Valrun nichts mehr anhaben konnte.

Othar kehrt zu Valrun zurück, um ihn endgültig niederzuzwingen (dessen Helfershelfer Herman und Silvestro sind bereits beide wahnsinnig geworden). Furchtlos zerschlägt er dessen Spiel aus »Dukker, der syntes at leve« (160) und exorziert den Dämon:

Da udstødte Valrun et græsseligt Skrig, og hans Aasyn fordrejede sig i rædsomme Krampetræk. Med den sidste Rest af sin Kraft vilde han styrte ind paa Othar; men denne holdt ham rolig Hjaltet af sit Sverd imod [d.h. ein Kreuz], og Trolde styrtede brølende ned. Med et hult Drøn brast Jorden, en sovelblaa Flamme steg knitrende i Vejret, og frygteligt hylen-

---

253 Ahasver gehört zu jener Gruppe der ›Anti-Heiligen‹, wie JOLLES sie apostrophiert (53). Als weitere Beispiele nennt er Faust, den fliegenden Holländer, Don Juan, den Grafen von Luxemburg (ibid.). Alle diese ›Anti-Heiligen‹ stehen außerhalb der christlichen Gesellschaft, von deren Gott sie verfolgt werden. Das Übernatürliche ist in ihren Erzählungen tendenziell bereits ein grauerregender Eingriff in die ›normale‹ Ordnung, die sie gestört haben (z.B. durch übergroßen Erkenntnisdurst, durch ungehemmte Sinnlichkeit). Die Figuren bieten sich daher für den phantastischen Diskurs an, der auch gerne auf sie zurückgreift. In der berühmten Gothic Novel *Melmoth the Wanderer* (1820) von Charles Robert Maturin sind z.B. Ahasver und Faust miteinander verschmolzen worden. — Namentlich Faust, Ahasver und Don Juan sind im Nordischen Idealismus als Grundtypen einer Existenz außerhalb des Christentums verstanden worden (s. z.B. Finn Hauberg MORTENSEN, »Don Juan, Ahasverus und Faust in Søren Kierkegaards Enten-Eller«, in: *Nordische Romantik*, 151–159). Diese drei Grundtypen lassen sich auch in *Othar* identifizieren: Der Faust-Typ wird durch Raimond dargestellt. Dessen Sohn Armand ist wie Ahasver verflucht und muß auf der Erde umherirren, während Othar Don-Juan-Züge trägt.

de sank Uhyret ned i Afgrunden. Jorden lukkede sig. Skakbordet var forsvundet, og en dyb Taushed hvilede over den øde Hal. (160f)

Auf der letzten Seite des geheimnisvollen Buches ist nun in goldener Schrift das Wort ›Friede‹ zu lesen, und als Othar das Buch anzündet, zerfällt der Tote zu Staub. Othar kehrt zu Uller, seiner geliebten Jutta und zu seinem Vater zurück, der jetzt in christlichem Frieden sterben kann.

Oberflächlich betrachtet bewegt sich *Othar* thematisch und motivisch in denselben Grenzen wie *Bjergmandsdalen* oder Ingemanns *De Underjordiske* (1817, s. die Inhaltsangabe im Anhang). Die Frage nach Freiheit und/oder Notwendigkeit (in Analogie zur Doppelexistenz des Menschen als geistiges und als körperliches Wesen) läßt sich nicht durch aufklärerisch-instrumentelle Philosophie beantworten, welche die Welt notwendig nur mechanistisch betrachten kann und schließlich zur Sinneszerrüttung führt. Ja, die Frage ist eine aufklärerische Scheinfrage, denn der Mensch ist (durch seine Seele) frei und gebunden zugleich, nämlich *durch* die und *in* der Gnade Gottes, und daher selbstverständlich auch fähig, das Gute oder das Böse eigenverantwortlich zu wählen, wie im Prolog geäußert wird: »Naadens Dør er aldrig lukket,/ Jesus døde for hans Synder,/ Og naar Livets Glands er slukket,/ Først det klare Lys begynder.« (58)

Wenn solchermaßen bereits im Prolog der Grundklang im (dichterischen) Dasein bestimmt wird, wird man in *Othars* textintentionalem Wirklichkeitsmodell keine Überraschungen mehr erwarten, erst recht kaum Entfaltungsmöglichkeiten des Phantastischen. Der oben zitierte Prolog und der Schluß des kleinen Romans (»Saaledes endes Ridder Othar af Bretagnes Historie. Gud give os alle sin Naade!« (167)) verheißt ein – vergleichbar Thieles Erzählung – zutiefst religiöses, also eindimensionales und totalitär geprägtes Wirklichkeitsmodell. Auch das Geschehen des Romans, die Bildungsgeschichte des Titelhelden im mythischen Spannungsfeld zwischen Gut und Böse, mutet mittlerweile bekannt an, ebenso die Transposition des Geschehens ins Mittelalter.

Tysdahl hat sein *Othar*-Kapitel überschrieben mit »Allegorien om Othar« (25–40). Seiner Ansicht nach drängte sich der Rückgriff auf die Allegorie (als Nachhall des 18. Jh.) für den jungen, literarisch unerfahrenen Hansen geradezu auf angesichts der Probleme, die sich aus dem Zusammenstoß der (implizit realistischen) Romanform einerseits und dem Thematisieren religiöser Fragen anderseits ergaben. (28) Seine

konsequente Deutung des Romans als christliche Allegorie (29ff) endet jedoch mit dem Eingeständnis, daß hiermit die Aktstruktur des Romans keinesfalls erschöpft sei, schon allein deswegen nicht, weil durch eine Literarisierung jedes ›Lehrgebäude‹ seine Eindeutigkeit verlöre.

Tatsächlich öffnet Hansen den Text zum Phantastischen, indem er ihn auf mancherlei Weise polysemisch, wenn nicht sogar geradezu widersprüchlich gestaltet und damit seine oberflächlich postulierte Einstimmigkeit – nicht zuletzt im Hinblick auf seine textinterne Ontologie – unterläuft:

a) Offensichtlich ist dies bei der Transposition des Geschehens in ein unbestimmtes (Hoch-)Mittelalter, wo das Wunderbare ein eher akzeptierter Teil der Kosmologie sein soll. Das Thema des Romans (mechanistische Determination und Entbindung von moralischen Forderungen vs. Freiheit in Gott und moralische Verantwortung) ist jedoch ein aufklärerisches, und spätestens Silvestros Argumente sind ein unverhüllter Anachronismus. Sie zeigen, daß sich unter dem oberflächlichen Mittelalterbild die Gesellschaft der Aufklärung mit ihrem kosmologischen Verständnis verbirgt – und dies ist nicht zuletzt auch die Erzählposition, die Othars Erkundungen unter der Burg folgendermaßen kommentiert:

Ligesom det Kollosalske i en Billedstøtte bliver naturligt, naar alle Delene ere i samme Forhold, saaledes synes det Overnaturlige sædvanligt, naar enhver Scene er et lige stort Under; Othar vænnede sig til at ansee denne Trylleverden som sin egen, og Frygten forsvandt. (65)

Eine Erzählinstanz, die sich über das Übernatürliche in seinem Text ausläßt, markiert es gerade dadurch als Abweichung, als eine zweite Struktur konstituierend, die mit der ersten in einen Dialog eintreten muß.

b) Diese Kontur einer phantastischen Duophonie wird weiter unterstützt durch die Psychologisierung des Hauptkonflikts, wodurch der Mimesisgrad des Romans zunimmt. Denn der mythische Kampf zwischen Gut und Böse, die im Märchen durch verschiedene Protagonisten verkörpert werden, hat sich in *Othar* ins Innere verlagert, d.h. wurde in realistischer Manier erfolgreich psychologisiert. So werden Armand, Herman und Silvestro nicht etwa vom Teufel geholt, sondern mit Wahnsinn geschlagen, und auch Othar versteht den Konflikt im Grunde als einen psychischen: »[. . .]an følte hos sig selv Sandheden af den Bemærkning, at to modsatte Drifter beherskede Mennesket«. (113)

*Othar* ist für die damalige Zeit eine innovative Beschreibung der »sjelens gåter«<sup>254</sup>, ein »rapport fra sjelens irrganger og fra moralske tåkekyster«<sup>255</sup>. Mit einem Märchen (»Riddereventyr«) in der ursprünglichen ethnologischen Bedeutung und dessen textinternen Wirklichkeitsverständnis hat dieser Roman fürwahr kaum noch etwas gemeinsam (wie ja überhaupt das Märchen mit seiner schablonenhaften Form für das Thema »menschliche Freiheit vs. deterministische Notwendigkeit« kaum das adäquate Genre ist).

c) Vollends deutlich werden die Ansätze duophonen Erzählens auf der metareflexiven Ebene in *Othar af Bretagne*, die sowohl intra- als auch intertextuell ausgestaltet ist. Eine Metapher und eine Metonymie versinnbildlichen das Geschehen: Metaphorisch wird es – ein weiteres Mal – als »Spiel« geschildert, das Valrun spielt bzw. zu spielen versucht, wodurch den Personen der Geschichte keine Freiheit mehr zukäme. Metonymisch findet es sich in jenem geheimnisvollen Buch, das der Großvater Othars bewacht und das das Geschehen der Erzählung wiederzugeben scheint. Die Entwicklung der Handlung existiert also doppelt: als Geschehendes und als Geschichte. Sekundiert wird das Buch durch das leitmotivische, psalmartige Familienlied, das ebenfalls Othars Bildungsgang begleitend beschreibt und sukzessiv den Lesenden dargeboten wird: Beim erstenmal (78) hört Othar von seiner Schwester die ersten drei Strophen (Othar und die Lesenden wissen aber noch nicht, daß sie Othars Schwester ist); beim zweitenmal (92ff) steuert Uller zwei weitere bei (man weiß aber noch nicht, daß Uller Othars Bruder ist); beim drittenmal (146ff) singt der noch unbekannte wahnsinnige Alte acht Strophen, und erst auf der letzten Seite (166) wird das Lied durch die restlichen Strophen komplettiert.

Wenn das Geschehen also einer ausgeprägt intratextuellen Maßgabe folgt, so darf dies jedoch keinesfalls so verstanden werden, daß hier eine konkurrierende Struktur literarisch-autonomisierter Provenienz aufgebaut werden soll. Parallel zu Valruns Versuchen, die Dreieinigkeit des unter die Religion zu subsumierenden Guten, Wahren und Schönen dadurch aufzulösen, daß er einen intellektuellen Keil zwischen das Gute und das Wahre zu treiben sucht, macht sich nämlich auch der aufgrund fehlender christlicher Bildung leichtfertige Uller zum Spre-

---

254 TYSDAHL, 33.

255 Ibid., 35.

cher einer weltlichen, hedonistischen Lebensphilosophie und Ästhetik. Diese sieht die Funktion der Kunst in Unterhaltung, koppelt sie also vom Guten und Wahren ab:

»Du er bleven lystig«, sagde Othar. – »O, min Ven, jeg lever ogsaa i en lystig Verden. Hvad har jeg bedre at gjøre, end lee? Overalt ere Menneskene morsomme, og naar jeg kjeder mig, tager jeg strax Fod i Haand. Det er et Slaraffenliv at være Skald.« (91)

Bezeichnenderweise stammt Ullers Instrument, eine Harfe, aus Valruns unterirdischem Reich. (65) Kein Wunder also, daß sie für wahre Kunst wie Psalmen nicht geschaffen ist: »Men neppe forekom Dens Navn, i hvilket hvert Knæ skal bøjes, før alle Strengene sprang med en klingende Lyd« (152): Nur religiöse Kunst ist wahre Kunst.

Auch die intratextuelle Ebene in Gestalt des leitmotivischen Buches und Liedes ist in diese religiöse Deutungsstruktur eingebunden. Immer wieder stößt man in *Othar* auf Schriften und Zeichen. Im Namen Valruns verbergen sich heidnisch-magische Runen, die vom Tode künden. Dem entgegengesetzt wird das geheimnisvolle Buch des Großvaters, das allerdings von Othar nicht gelesen werden kann, bis Geschichte und Geschehendes zur Deckung kommen. Erst jetzt, nach seiner Bewährung, vermag Othar die Zeichen zu deuten, das letzte Wort ›Frieden‹ zu lesen, der tatsächlich eingetreten ist. Der Zusammenfall der Geschichte mit dem Geschehenden, auf den die Handlung hinausläuft, markiert folglich einen Zustand des Friedens. Es ist bezeichnenderweise aber keineswegs klar, ob die Geschichte als Signifikat und das Geschehende als Signifikant zu lesen ist – oder ob man die Beziehung der beiden nicht umdrehen muß. Gerade diese Austauschbarkeit ist aber beabsichtigt und erleichtert den späteren Zusammenfall der beiden.

In der Konvergenz von Signifikant und Signifikat liegt ein utopischer Raum. Dieser wird noch – anders als z.B. in Hansens Erzählung *Palmyra*, die im folgenden Jahr erschien – religiös im Sinne des Johannes-Evangeliums gedeutet, das in der Luther-Übersetzung beginnt mit den Worten: »Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort.« Logos und Gott waren eins, bevor sie durch den Sündenfall voneinander getrennt wurden; ihre erneute Verschmelzung ist daher das Telos wahrer (romantischer) Kunst, oder, umgekehrt: Wahre Kunst ist eine Äußerung Gottes. Der Umstand, daß das Geschehende der Geschichte folgt, ist daher auch nicht als Determinis-

mus zu werten, sondern Ausdruck dieser romantischen Bewegung.<sup>256</sup> Kunst erscheint hier in einem Zwischenstadium auf dem Weg zur Moderne – es fällt leicht, sich auszumalen, wie eine Säkularisierung dieses Anspruches direkt in eine Autonomisierung von Kunst einmünden muß. Hansen mag diese Gefahr bewußt gewesen sein; immerhin kann man seine überdeutliche Einrahmung des Romans durch psalmartige Gedichte (am Schluß: »O Salighed, o Fred!/ Fryd uden Maade!/ Ved Herrens Miskundhed,/ Ved Jesu Naade/ Jeg ved, min Rejse maa/ En herlig Ende faa;/ Jeg sjæleglad vil bygge/ I Jesu Naadeskygge/ Og i hans Rige gaa« (166)) durchaus als Mißtrauen gegenüber den Lesenden deuten, die hier auf ein religiös-monophones Deutungsmodell eingeschworen werden sollen, das aber durch die Problematisierung des Wirklichkeitsmodells, durch die Psychologisierung des Handelns der Aktanten und durch den Bezug auf eine verselbständigbare intratextuelle Folie deutlich in Frage gestellt wird.

Sollbruchstellen einer noch tragelaphischen Phantastik werden hier sichtbar. Polysemie deutet sich an, zumal sich der Text durch die zahlreichen intertextuellen Verweise auf andere romantische Texte (mit gleichem Kunstverständnis) auch horizontal öffnet. Man mag noch geteilter Meinung sein, ob der (bezeichnenderweise nicht vollzogene) Inzest mit der Schwester auf das erste deutsche phantastische Werk, Tiecks *Der blonde Eckbert*, anspielt. In der Forschung unumstritten ist aber der enge Bezug zu Fouqués zweibändigem Roman *Die wunderbaren Begebenheiten des Grafen Alethes von Lindenstein* (1817)<sup>257</sup>, evtl. auch zu Johan Gottwerth Müllers *Siegfried von Lindenberg* (1779), der 1786 ins Dänische übertragen worden war<sup>258</sup>.

Im Hinblick auf eine Untersuchung der Herausbildung der phantastischen Systemreferenz in Skandinavien sind die sofort ins Auge springenden Parallelen zu Thieles *Bjergmandsdalen* und vor allem zu Ingemanns phantastisch-tragelaphischem Roman *De Underjordiske* allerdings weit wichtiger, angefangen von kleinen szenischen Übereinstimmungen (z.B. die durch die Unterstützung schwarzer Magie gewonnenen Schlachten, *Othar*: 108f; *De Underjordiske*: 16f) bis hin zu der Thematik und den frappierenden Gemeinsamkeiten in der Figuren-

256 Der oben zitierte namenlose Rezensent in der *Dansk Litteratur-Tidende* 1819, No. 51, 806–810, bemängelte, daß man die Erzählung fatalistisch lesen *könnte*.

257 S. ØKSNEVAD; TYSDAHL, 26.

258 S. AARSETH (1985), 208.



konstellation (z.B. die Funktionen Ullers mit der Harfe und Surtings mit der Harfe, beide sind Brüder des zu bildenden Helden, dessen fröhlich-in-den-Tag-hineinlebendes alter ego, dem eine moralische Instanz unbekannt ist etc.).<sup>259</sup> Bei der geringen Menge produzierter Originalliteratur im dänisch-norwegischen Sprachraum, erst recht bei der fast noch an den Händen abzuzählenden Prosaproduktion in diesen Jahren konnten solche Parallelen niemals unbemerkt bleiben. In den Jahren 1817–19 erschienen in Dänemark überhaupt nur sechs Bücher, die in der *Bibliotheca Danica* als ›Romaner‹ (hier im Sinne von: längere Prosatexte) geführt werden. Zu diesen zählen *De Underjordiske*, *Bjergmandsdalen* sowie ein weiterer Roman mit phantastischen Zügen, Poul Handrups *Perlen* (1817).<sup>260</sup> Es ist daher kurzichtig, Hansen – wie in der Forschungsgeschichte geschehen – schlicht des Plagiats zu bezichtigen, denn die Ähnlichkeiten *sollten* bemerkt werden. Hansen bedient sich dieser linearen Intertextualität, die sich nicht länger auf die Einfachen Formen bezieht, sondern auf bereits vorhandene skandinavische (und deutsche) Modernisierungen der Einfachen Formen, um seinem Text eine kumulative Systemreferenz zuzuweisen. Systemtheoretisch gesprochen beginnt in diesem Text das Genre, ein skandinavisches ›Gedächtnis‹ zu entwickeln.<sup>261</sup>

### *Ingemann, Sphinxen (1820)*

Von einem ›Durchbruch‹ des Phantastischen kann man spätestens in Ingemanns *Sphinxen* (1820) sprechen, weil hier erstmals die Emergenz des Phantastischen erkennbar ist. Nachdem Ingemann im November 1819 von der obligaten großen Bildungsreise zurückgekommen war, veröffentlichte er als erstes nicht etwa einen lyrischen Gedichtkranz

259 Zu der INGEMANN-Lektüre von HANSEN s. TYSDAHL, 16f, 25.

260 Da die *Bibliotheca Norvegica* alphabetisch sortiert ist, ist leider nicht ohne unvermeidbaren Arbeitsaufwand nachzuprüfen, wieviele Bücher in Norwegen in diesem Zeitraum erschienen. Angesichts der im Vergleich zu Dänemark minimalen Entwicklung des norwegischen Buchmarktes in diesen Jahren dürften es aber höchstens zwei bis drei Bücher sein. Die Zahlen illustrieren somit deutlich die Dominanz des Phantastischen in der frühen Phase des Prosadurchbruchs.

261 Keinesfalls soll also behauptet werden, daß *Othar* bereits ein Musterbeispiel für das Genre des Phantastischen sei oder daß es dieses damals schon festumrissen in Skandinavien gegeben habe. »Othar er både en levende og en uferdig bok«, schrieb TYSDAHL (36) völlig zu Recht.

oder ein Drama, wie man hätte erwarten können, sondern eine Sammlung kürzerer Erzählprosa, *Eventyr og Fortællinger* (1820). Dies war ein gewagtes Unterfangen, denn für diese Textsorte gab es 1820 kaum eine einheimische Tradition, noch war sie als ernsthafte Literatur anerkannt. Ingemanns Ambition war es offensichtlich, diese auf dem Kontinent und besonders im deutschsprachigen Raum populären Erzählformen auch in Dänemark heimisch zu machen, und so führte er drei Grundformen der kurzen Erzählprosa in *Eventyr og Fortællinger* exemplarisch vor: das romantische Kunstmärchen (*Det høie Spil*), die realistische Erzählung (*Altartavlen i Sorø*) und bezeichnenderweise gleich zweimal die phantastische Erzählung (*Moster Maria*, *Sphinxen*). Im Ausland feierte Ingemann mit dieser Sammlung Erfolge, wie sie später erst wieder Andersen aufweisen konnte,<sup>262</sup> doch in Dänemark scheint man das Buch kaum wahrgenommen zu haben, zumindest ist es nirgendwo rezensiert worden.<sup>263</sup>

Ingemann selbst hat in späteren Jahren dazu beigetragen, seine Erzählung zu bagatellisieren: Er habe *Sphinxen* improvisatorisch erfunden »ved at fortælle Eventyr for Børn«<sup>264</sup>. In der wissenschaftlichen Rezeptionsgeschichte wurde *Sphinxen. Et Eventyr (i den Callot-Hoffmannske Maneer)* 150 Jahre lang als bloße »Efterligning« oder »Stiløvelse« in der Hoffmannschen Manier angesehen und damit ad acta gelegt.<sup>265</sup> Diese Bewertung ging mit einer Einschätzung Ingemanns einher, die seine Innovativität geringschätzte und in ihm lediglich den ewigen Zweiten zu erblicken vermochte: den zweiten produktiven dänischen Romantiker nach Oehlenschläger, den dänischen Epigonen Walter Scotts. Entsprechend galt das Interesse für *Sphinxen* nur dem Startpunkt der »hoffmannschen Periode« in Ingemanns Werk, mitunter noch seinem vermeintlich biographischen Inhalt.<sup>266</sup> Erst Anfang der

262 Im deutschsprachigen Raum wurde die ganze Sammlung zweimal übersetzt (Leipzig 1821 und 1826); *Sphinxen* sogar noch ein drittes Mal (1826; s. die Auflistung im Literaturverzeichnis).

263 Immerhin weiß man aus dem Briefwechsel von HANSEN und SCHWACH, daß HANSEN die Erzählung kannte und mochte. (TYSDAHL, 38.)

264 INGEMANN, *Tilbageblik*, 41.

265 Typisch z.B. Richard PETERSEN, *Mindeskraft om Bernhard Severin Ingemann i Hundredeaaret efter hans Fødsel*, Kbh 1889, 112: »Sfinxen har Interesse ved at være en Efterligning af Hoffmann.« Vgl. auch die polemische Forschungsübersicht bei THYGESEN, 117f.

266 So setzte z.B. LANGBALLE unbekümmert die Hauptpersonen Arnold und Cordula mit Bernhard Severin und seiner Langzeitverlobten Lucie MANDIX gleich (106–108).

siebziger Jahre wurde der Text ›wiederentdeckt‹,<sup>267</sup> in der Folgezeit auch die übrigen Erzählungen Ingemanns, und mittlerweile scheint man schon ins andere Extrem umzuschlagen, wie wenn Koefoed Ingemanns phantastische Erzählungen mit Poes vergleicht.<sup>268</sup>

*Sphinxen* nimmt seinen erzähltopographischen Ausgangspunkt nicht mehr in einem mehr oder weniger ahistorischen Mittelalter, sondern im Hier und Jetzt, wie gleich die ersten Zeilen unterstreichen:

»Gamle Stokke! fornuftige Stokke! Spitsborgerstokke!« raabte en gammel Sælgekone paa Gaden i Hamborg, og viste de Forbigaaende en heel Favn fuld af Spanskør og Knortekjeppe [. . .]; men der var Ingen som kjøbte; dertil havde Alle for travlt med deres egen Handel og Vandel.<sup>269</sup>

Der Geschichte beginnt in medias res, zur Jetztzeit und im Zentrum der von Skandinavien aus ersten Metropole Europas, im hektisch-anonymen Hamburg<sup>270</sup> – und sie beginnt mit einer Verkaufsszene, dem Embryo der materialistisch-positivistischen Wirklichkeit (und Grund ihrer Entfremdung zugleich), der ›vernünftigen‹ und alleinigen Wirklichkeit der Spießbürger oder ›Philister‹ im Diskurs der Zeit. Dieser nachauflärerischen Wirklichkeit liegt jeder Gedanke an etwas, das nicht rationalistisch-positivistisch erklär- und erfahrbar ist, fern:

267 In der von Jørgen Dines JOHANSEN herausgegebenen Anthologie *Dansk kortprosa I*.

268 »Ham [=Poe] giver Ingemann i mange af sine fortællinger ikke noget efter i retning af spænding og uhygge«. (Hans Anton KOEFOED, »Ingemanns bornholmske eventyr De Underjordiske«, in: Ders., *Bornholmiana. Udvalgte bornholmske artikler*, Odense 1982, 54.)

269 B. S. INGEMANN, »Sphinxen. Et Eventyr (i den Callot-Hoffmannske Maneer)«, in: Ders., *Fjorten Eventyr og Fortællinger*, 42.

270 Eine geschicktere Wahl als Dresden im *Goldnen Topf*. Hamburg mit seinen 150.000 Einwohnern war für Skandinavien zu Beginn des 19. Jahrhunderts der Inbegriff einer modernen Großstadt mit der Börse als Zentrum, »prosans och sinnenas värld, inte en poesiens och andens« (Paul FRÖBERG, »Tysklandsintryck i svenska reseskildringar från 1810-, 1820- och 1830-talen. Spånor från en studie i romantisk reseskildring«, in: *Modermsmålsläraernas årsskrift* 1949, 145; seine Auswertung der Hamburg-Eindrücke in schwedischen Reiseschilderungen 144–146). ANDERSEN charakterisierte das Hamburger Leben in seinen *Skyggebilleder* 1831 folgendermaßen: »Vi vove os ind i Vrimslen, mellem Drosker, raabende Handelsmænd i det Smaae, Blomster-Piger fra Vierlandene og travie Pengemænd fra Børsen. Det seer ud som det var een eneste Boutik! saaledes følger den ene Boutik paa den anden.« (*Danske Klassikere*, Kbh 1986, 17.) In solchen Stadtschilderungen, wie sie in der Romantik häufig zu finden sind (in der deutschen Literaturgeschichte z.B. die Beschreibung Antwerpens in TIECKS *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798)), wird die Entfremdung anschaulich semantisiert, welche die Romantik in einer Gesellschaft sah, die sich dem wirtschaftlich orientierten Nützlichkeitsdenken unterworfen hatte (s. SCHULTE-SASSE, 77ff).

[. . N]aarsomhelst man hørte nogen Lyd, hvis Aarsag man ikke kunde begribe, kunde man altid være temmelig sikker paa, at det var Rotter; og naar man saa Noget, som syntes Overnaturligt, var det enten Tyve eller forklædte Kjærester, eller ogsaa drømte man, og lod sig bedrage af sin egen Fantasie. (65)

Diese rationalistischen hausgemachten ›Troesartikler‹ (66) haben die Welt entzaubert, ja sogar entgöttert: »Nei, med os Forstandsmennesker er der Intet at udrette; kunde vi ogsaa fare levende til Himmels som Elias, vi vilde troe, det var en Drøm og Indbildning«. (58)

Mitten im modernen Gewimmel taucht nun eine seltsame Erscheinung auf; die Einleitungsszene wird zur mise-en-abyme des folgenden Geschehens:

Endelig kom der en ung rask Herre ned ad Gaden, i en gammeldysk Kofte, med lange Lokker om Ørene, og en lille Kallot paa tre Haar. Han saa ud som en Student, og lod ikke til at have travlt med nogen Ting i Verden; men syntes ret beqvemt og velfornøiet at spadseren gennem den vide Verden, og lade dens brogede Skikkelser tumle sig omkring ham som de vilde, ligesom i et tragikomisk Skuespil, hvorved han selv kun var den rolige Tilskuer. Da Kjærlingen saa ham, begyndte hun at skrige endnu høiere, og nu raabte hun: »nye Stokke! Studenterstokke! Dagdriverstokke! romantisk-poetiske Stokke! ravsplitterpinendegale, djævleblændte Stokke!« (42)

Arnold (so der Name des »*Candidatus Philosophiæ*« (62)) gibt sich durch seine Kleidung als Romantiker zu erkennen, dem die Welt der Philister nur ein tragikomisches Schauspiel ist. Auch er ist aber – nicht zuletzt aufgrund seines Bildungsganges – ein Produkt der modernen Gesellschaft des frühen 19. Jh.:

Nu er hele Verden mig en Gaade – sagde Arnold – jeg lever jo dog i det nittende Aarhundrede, veed jeg, og har studeret ved Universitetet i Kiel<sup>271</sup>, og veed, at der hverken er Hexe eller Spøgelser, eller fortryllende Feer til [. . .]. (45)

---

271 Für INGEMANN offensichtlich der Inbegriff einer verwissenschaftlichten Bildung, oder, um GRUNDTVIGS Termini zu nutzen: ›Videnskab‹ statt ›Vidskab‹. Man vgl. in INGEMANN'S ›Ordsprog og Sententser‹: »Al Ting er en Videnskab!« sagde Fanden, han hørte Forelæsninger i Kiel.« (*Efterladte Eventyr og Fortællinger* (*Eventyr og Fortællinger*; 13, Kbh 1864, 41.). Der blanke Materialismus der Kieler Universitätslehrer war in der dänischen Literatur der zwanziger Jahre des letzten Jahrhunderts fast ein Topos. In Mathias WINTHERS phantastischer Erzählung *Haarlokken*. (*Et Bidrag til Troen paa Sympathie. I et Brev til en Ven* (in: Ders., *Eventyr og Fortællinger*, Kbh 1825) tritt z.B. ein Doktor aus

Entsprechend rechnet er sich prinzipiell auch zu den »Forstandsmennesker« (58) – aber ein bißchen weniger dürfte es schon sein, und in der Poesie schließlich hat der Verstand überhaupt nichts zu suchen: »Jeg har altid [. . .] klaget over, at der var formegen Forstand i Verden, og at det var Poesiens Død«. (60) Seine Opposition zur Welt der Philister, bedingt durch eifrige Lektüre der »nyere tydske [!] Poesie«, die »Phantasten« erzeuge (48), ist nur eine Reaktion auf das ästhetische Defizit der platten Philisterwelt – und als die Alte, die ihn durchschaut, ihm schließlich »fantastiske Stokke!« anbietet (42), kann er nicht länger widerstehen: Er kauft den teuersten, denn der sei »saa *djævel*-blændt, som nogen ærlig Mand kan forlange«. (Ibid. – H.: S.M.S.)

Ist er aus Überdruß an »der« platten Welt dem ästhetischem Reiz des Bösen erlegen, ist er einen Teufelspakt eingegangen (wenn auch eher fahrlässig, wie später der Gelehrte aus dem Norden in Andersens *Skyggen* (1847))? »Blokstokke, Helvedstokke, Fandens-Oldemodestokke!« ruft die Alte ihm nach (43), und völlig in die Betrachtung des Stockknopfes vertieft, der eine Sphinx darstellt, verläuft er sich im Wald, wo er unerklärlichen dämonischen Phänomenen begegnet und schließlich »som en Besat« in einen Abgrund stürzt. (44) Er erwacht »i et lyst glimrende Ridderslot« in Gegenwart eines wahren Engels, einer »deilig ung Ridderdame« namens Cordula (44), die der Sphinx auf dem Stockknopf ähnelt. Hier verbringt er einige glückliche Tage, doch als er versucht, Cordulas Geheimnis zu lüften, findet er sich plötzlich kurz vor Hamburg wieder: »[Han. . .] syntes at have drømt det Altsammen. »Hvor den Stokkeknop dog har ophidset min Phantasie – sagde han og saae paa sit Uhr – det er jo kun en Time siden, jeg gik ud af Hamborg [. . .].« (48) Einige Zeit darauf, am St. Hans-Tag, geht er promenieren und reitet völlig in Gedanken auf seinem Stock wie ein Kind – aber plötzlich verwandelt sich der Stock in ein Pferd. In einer Kutsche meint er seine Cordula wiederzutreffen, man eilt auf ihr Schloß zur Hochzeit, doch wieder erschrickt er vor ihrem sphinxartigen Aussehen – und plötzlich findet er sich im Mondenschein in seiner Dachkammer wieder. Sein Hauswirt, ein prosaischer Spießbürger (51), bestätigt ihm aber diesmal seine Erlebnisse: »Og saae jeg Dem ikke selv igaar paa Fyrstens Livhengst, som Ingen ellers rider uden han selv

---

Kiel auf, »som storlige harmedes over slig vankundig Overtro [=Glaube an die Macht von Sympathie], der ikke stemmede overeens med hans indskrænkede Begreber«. (42)

[. . .]?« (58) Das Dienstmädchen hingegen behauptet, er »har jo ingen Ridehest veed jeg, og har jo desuden siddet hjemme hele Dagen og skrevet«. (55)

Die bisher fleißig angewandten Rationalisierungsstrategien müssen jetzt versagen; eine phantastische Struktur zeichnet sich ab, denn das Postulat einer einzigen, modernen Wirklichkeit ist jetzt endgültig durchbrochen. Die ›Welt‹ wird dialogisch gestaltet, romantische Doppelgänger treiben offensichtlich ihr Unwesen, Dinge nehmen Leben an, kurz: Es herrscht eine totale kosmologische Verunsicherung, wie Arnold der Gräfin Cordula auseinandersetzt: »Siden jeg har seet Dem, veed jeg hverken om jeg vaager eller drømmer, og de naturligste Ting af Verden forekomme mig ofte overnaturlige og ubegribelige.« (51) Jedes Deutungsmodell und damit auch jede Sicherheit ist Arnold abhandengekommen, der Text wird ab hier zu einem Labyrinth, in dem Arnold und die Lesenden herumirren: Arnold wird für einen unehelichen Sohn des Fürsten gehalten, gefangengenommen und auf eine einsame Burg gebracht, wo er auf den Revenant seines toten und zuvor unbekannten Zwillingbruders trifft, der hier auf Befehl der Prinzessin Goldini umgebracht wurde, welche wiederum eine Doppelgängerin seiner anbeteten Cordula zu sein scheint etc. etc.

Der Text bleibt aber vordergründig bei dieser totalen ontologischen Desorientierung nicht stehen, genauso wenig wie Arnold darauf verzichten kann, seine verwirrenden Erlebnisse irgendwie zu deuten. Eine dialektische Bewegung zeichnet sich ab, aber wie ist der Widerspruch zwischen positivistischer Wirklichkeit und Arnolds Erlebnissen aufzuheben? Welche neuen Deutungsmodelle werden in den Text eingeführt?

Die erfrischende Modernität von *Sphinxen*, verglichen mit den bisher analysierten Texten, beruht nicht unwesentlich auf der gewählten Erzählperspektive, die – abgesehen von der konstituierenden Einleitungsszene – konsequent bei Arnold liegt, seine Überlegungen und Erfahrungen so wiedergibt, wie es sonst nur ein Ich-Erzähler könnte. Ingemanns Verwendung der erlebten Rede führt dazu, daß die textuelle Wirklichkeit nicht mehr bedingt ist durch eine garantierende Instanz, im Text vertreten durch den allwissenden auktorialen Erzähler, sondern durch eine individuelle Wahrnehmung (nämlich Arnolds), die die textuelle Wirklichkeit konstituiert, indem sie ›Stimmigkeit‹ herzustellen sucht.

Auftretende Konflikte zwischen der Erfahrung der anderen und der eigenen Erfahrung verlieren jetzt ihren alten ontologischen Charakter, sie verlagern sich ins Innere des Menschen. Arnold ist insofern ein typisches Kind des frühen 19. Jh.: Zwar mutmaßt er, daß im Wald vor Hamburg der Teufel seine Finger im Spiel habe, aber deshalb ruft er nicht etwa Gott um Hilfe an, sondern zweifelt zunächst »om han vaagede eller drømte«, und als nächstes Stadium: »eller er jeg selv maaskee blevet gal?« (44) Der Konflikt zwischen seiner individuellen Perzeption und der reduzierenden Wirklichkeit der Spießbürger (die er ja in Grundzügen durchaus teilt, s.o.) läßt ihn immer wieder – prototypisch für Rationalisierungsstrategien – an seinem Verstand zweifeln oder alles auf einen Traum schieben: »disse gale Tanker« (47); »hvo veed, om jeg ikke nu atter ligger hjemme i min Seng og drømmer?« (61); »forskruet Phantasie« (65) etc. Der Konflikt resultiert in einer modernen Subjekt-Objekt-Spaltung, weil er sich als Subjekt (seine eigene Perzeption als wirklichkeits- und wahrheitskonstituierend) und als Objekt (er als Mitglied in der vom Anspruch her totalitären Philistertierlichkeit) nicht mehr zur Deckung bringen kann, weil »den udvortes Verden« (52) und seine innere Welt zunehmend auseinanderklaffen: »Jeg mener, man kan have Ulykke nok med sig selv, baade som Subject og Object, naar man vaager og naar man drømmer, see, det er allerede to Væsner og to Tilværelser«. (56f)

Die bürgerliche Philistergesellschaft erkennt diese Spaltung natürlich nicht an. Im Falle eines Konfliktes zwischen individueller Perzeption (die derjenige als Wahrheit versteht) und ihrem allgemein akzeptierten, materialistisch-präpositivistischen Wirklichkeitsmodell erwartet sie eine Unterordnung unter dieses, anderenfalls lautet die Diagnose Schizophrenie. Beide Möglichkeiten sind für Arnold ausgeschlossen, als er von seiner sphinxhaften Gräfin Cordula als Antwort auf seine Neugier die Aufgabe gestellt bekommt, die er lösen muß, um sie wiederzugewinnen, und die leitmotivisch die Erzählung durchzieht: »Hvo er du? og Hvo er jeg?« (48) Im positivistischen Zusammenhang ist diese Frage nach Identität nicht zu lösen – die Philistergesellschaft kann ihm ja nicht einmal seine Herkunft nennen:

Et Elskovsbarn er jeg jo, forladt af Fader og Moder, før jeg vidste mit Navn. Jeg kan spørge hele Verden, Hvo er jeg? og Ingen kan sige mig det. Maaskee er jeg en Fyrstesøn, maaskee gaaer jeg her som en forvandlet Prinds i et Eventyr [. . .]. (48)

Beharrt er hingegen auf seiner abweichenden subjektiven Wahrnehmung und definiert sich allein hierüber, so ist er verrückt – ein unlösbares Dilemma? Arnold wählt den einzigen Ausweg, den die Gesellschaft ihm eröffnet: die Flucht in die (zumindest in Ansätzen also bereits autonomisierte) Kunst, die Realisation des Individuellen im abgegrenzten System der Poesie als ästhetisches Phänomen, die ihm die Antwort bringen soll:

[. . V]idste jeg kun Hvo jeg er i Aand og Sandhed! er jeg maaskee Digter, eller har jeg kun været det engang i Drømme? Phantasien løber sur nok med mig, og jeg teer mig saa galt i Alt hvad jeg foretager mig, at jeg næsten skulde troe, jeg var Digter. Jeg maa prøve derpaa; jeg vil see om jeg kan skrive et Digt eller et Eventyr. Mit eget Livs Eventyr maa det være, og om denne min Stok maa det handle, om min skjønnne Sphinx, vil jeg sige, om Grevinde Cordula og hendes fortryllede Slot og om mig selv og Hvo jeg er – ja Hvo jeg er, og Hvo du er, skjønnne Ubegribelige! (49)

Arnold wird zum Prototyp des romantischen Künstlers, der sich in seinem autonomisierten System eine Gegen-Wirklichkeit zu erschreiben sucht. Bei der poetischen Suche nach seinem Ich ist dieses aber neuen Gefahren ausgesetzt, welche wiederum eine Subjekt-Objekt-Spaltung hervorrufen:

[Han blev . .] ofte forfærdet for sig selv, og det var ham ligesom hans Væsen var dobbelt og kunde udtræde af ham selv og aabenbare sig for ham i et synligt Billede. Han erindrede sig da hvad han saa ofte havde hørt og selv udleet som urimelig Overtroe, at der var Mennesker til, som gik dobbelt, som kunde sees paa flere Steder paa engaang [. . .]. Naar han efter saadanne Tanker kom hjem, gruede han næsten for at træde ind i sit eget Kammer, af Frygt for at see sig selv sidde ved Skriverbordet og skrive Forsettelsen [sic] af hans Eventyr. (49)

Tatsächlich dauert es nicht lange, bis er in einen schreibenden und einen seine Fiktion erlebenden Arnold zerfallen ist. Als er von seinem ersten Hochzeitsversuch zurückkehrt, findet er auf seinem Schreibtisch die Geschichte sorgfältig aufgeschrieben, mit z.T. noch feuchter Tinte.

[. . H]ar mit andet Jeg maaskee været her og skrevet – vedblev han – mens jeg selv har været ude og oplevet Alt hvad her staaer? Jeg kan ikke længer blive klog paa mig selv – er jeg En eller To? og er jeg To, hvilken af de To er da mit virkelige Selv? – eller er jeg maaskee endog gal, og har kun enkelte *lucida intervalla*, hvori al min Lyksalighed synes mig Tant og Drøm? (55)



Das romantische Doppelgängermotiv wird hier mit einem weiteren romantischen Motiv verknüpft, die das Geschehen begleitende oder sogar voraussagende schriftliche Fixierung innerhalb der Erzählung (vgl. *Othar af Bretagne*). Arnolds Schreibprozeß läßt ihn selbst als Spiegelung, als literarischen Doppelgänger erscheinen, als lebendig gewordene Kunst. Dieser Zerfall ist aber in *Sphinxen* ein hausgemachtes Problem und beruht auf Arnolds ›falscher‹ Vorstellung von der Funktion von Kunst. Arnold teilt nämlich zu Beginn der Erzählung die spießbürgerliche<sup>272</sup> Kunstideologie, die Kunst und ›Wirklichkeit‹ zwei verschiedenen Sphären zuordnet und so die Ästhetik aus dem ›Alltagsleben‹ verbannt. Typisch für diese Haltung ist die des Zuschauers – und als solcher wird er in die Geschichte eingeführt: »[Han syntes at. .] lade dens [bezogen auf »den vide Verden«] brogede Skikkelser tumle sig omkring ham som de vilde, ligesom i et tragikomisk Skuespil, hvorved han selv kun var den rolige Tilskuer.« (42) Auch als er selbst zum Dichter geworden ist, läßt er zuerst nicht von der Vorstellung ab, daß es sich prinzipiell um zwei unterscheidbare Ebenen handelt, daß die ›Kunst-Ebene‹ von der ›wirklichen‹ (sprich: von ihm als Dichter und seiner Phantasie) abhängig ist. So vergleicht er sich mit Pygmalion, da der sich auch »til Døden i et Værk af min egen Opfindelse« (58 – gemeint ist Cordula) verliebt hätte, und als er in der geheimnisvollen Burg seinen Zwillingbruder trifft, ereifert er sich:

»Nei nu bliver det alt for galt – sagde Arnold – tør et lumpent *Fantasiebillede, som jeg selv har skabt*, et usselt Skyggeværk uden Kjød og Blod, saa fripostig fordriste sig til at paastaae, han er i Familie med mig, det maatte jeg dog selv vide bedre [. . .].« (66 – H.: S.M.S.)

Noch hat Arnold nicht erkannt, daß erst *seine* Spaltung in Kunst hier und Wirklichkeit dort ihn selbst auch gespalten hat – in einen Geschriebenen und einen Schreibenden (»dit andet, ubegribelige Jeg, som nu sidder paa din Plads, og fortsætter dit Livs vidunderlige Eventyr« (63)), wobei er selbst (als Schuldiger!) obendrein noch zum fremdbestimmten Geschriebenen geworden ist. Diese Spaltung kann aber überwunden werden, wenn er die Funktion ›wahrer‹ Kunst akzeptieren lernt (und spätestens hier wird zum ersten Mal die Metadiskussion

272 Wahrscheinlich zielte INGMANN zugleich auf die Kunstauffassung des 18. Jh., welche die Poetizität in der kunstvollen Ausführung, *getrennt* vom Gegenstand, ansiedelte (ENGDAHL, 33).

deutlich, die Ingemann in apologetischer Absicht für die Phantastik führt)<sup>273</sup>. Mit »wahrer« Kunst und ihrem Potential ist er bereits ganz am Anfang bekanntgemacht worden:

Hvad de [=Cordula und Arnold] længst dvælede ved, vare visse sælsomme Billeder, hvori en overnaturlig, underfuld Fantasieverden blandede sig, vild og barrok, i det virkeligste spidsborgerligste Hverdagsliv, og i den besynderligste Contrast, syntes at ville udtale *de høieste Ideer* i en forvirret Blanding af Skjønhed og Carrikatur. (46 – H.: S.M.S.)

Die prosaische und die poetische Welt, jene »overnaturlig, underfuld Fantasieverden«, sollen miteinander verschmolzen werden. Arnold hält aber zunächst noch an seiner Fiktion fest, daß beide getrennt sind und daß die poetische Welt von ihm (als Schöpfer der Erzählung, als Dichter) erst als Äußerung seiner Persönlichkeit geschaffen wird: So tröstet er sich damit, »at alt det Eventyrlige, han hidtil havde troet at opleve, ingen objektiv Realitet havde; men kun var en subjektiv Yttring af hans Digtalent«. (65)

Er muß in einem ersten Schritt akzeptieren lernen, daß der Kunst eine eigenständige Wirklichkeit (und daher auch Wahrheit) zukommt, daß sie keine – womöglich gar realistisch-mimetische – Spiegelung der Philisterwelt ist. Diese Autonomisierung der Kunst wird schon durch die ständig betonten intertextuellen Bezüge postuliert. Die intertextuelle Vernetzung von *Sphinxen* wird ja bereits im Untertitel herausgestellt: »Et Eventyr (i den Callot-Hoffmannske Maneer)«. Die Gemeinsamkeiten zwischen *Der goldne Topf*<sup>274</sup> von Hoffmann und *Sphinxen* sind vielfältig: angefangen von dem Typ des Phantastischen bis hin zur Erzählperspektive und Einzelementen der Handlung (der Student in einer philiströsen Gesellschaft, die Eingangsszene mit der alten Frau, die Qual der Wahl zwischen verschiedenen Frauen). Generationen von Literaturkritikern und -wissenschaftlern haben hierin schlichte Parallelen gesehen und anschließend *Sphinxen* als eigenständiges Werk nicht anerkannt.<sup>275</sup> Eine solche Wertung verkennt, daß es sich nicht um Pa-

273 INGEMANN schrieb *Sphinxen* nach eigenem Bekunden in Frontstellung gegen »den nederlandske Stil i Poesien [=MOLBECHS Kennzeichnung für den Poetischen Realismus], der [...] siden [INGEMANN schrieb dies 1837] blev en Modesag i vor Litteratur«. (INGEMANN, *Tilbageblik*, 41.)

274 Nicht: *Die Elixiere des Teufels*, wie GREENE-GANTZBERG behauptet (265).

275 So z.B. Georg BRANDES, »B. S. Ingemann (1789–1862)«, in: Ders., *Samlede Skrifter*, 1, Kbh 1899, 443.

rallelen (definiert als Linien, die sich nie treffen), auch nicht um Analogien, sondern um Interferenzen mit dem *Goldnen Topf* handelt, die als intertextuelle Bezüge sowohl das Geschehen des Textes als auch seine Genrezugehörigkeit konstituieren. *Der goldne Topf* fungiert als Genotext, als Paradigma einer phantastischen Erzählgrammatik.

Ein weiterer Genotext wird im zweiten Teil des Textes evoziert:

[. . H]an saae sig nu henført til en øde vild Egn, rundt omgivet af Taager og nøgne Klipper. Inderst mellem Klipperne ragede et gothisk Fangetaarn i Veiret, som paa alle Sider var omgivet af en steil Klippemuur og dybe uoverstigelige Grave. Skal jeg her indmures paa Livstid? – tænkte Arnold og en Gysen gjennemisnede ham [. . .]. (60)

Es bedarf gar nicht mehr der Beschreibung des wahnsinnigen Kerkermeisters oder der labyrinthischen Anlage des Gebäudes, um den Genotext der Gothic Novel zu konnotieren. Diese lineare Intertextualität durch die Aufrufung der beiden möglichen (ausländischen) Genotexte dient der Gattungszuweisung. Daß dies so explizit geschieht, ist darauf zurückzuführen, daß die Gattung sich in Skandinavien noch in der Konstituierungsphase befand, denn

Gattungen benutzen Intertextualität vor allem als Gerüste der Konstituierung. Wenn sie als Gattungen konsolidiert sind, genügen schwächere intertextuelle Markierungen, um das Einzelwerk hinreichend deutlich in der Gattung zu situieren.<sup>276</sup>

Die Metadiskussion über die Systemreferenz, die in dieser expliziten Intertextualitätsreferenz impliziert ist, wird besonders deutlich in einer Szene, als Arnold in der Bibliothek der Gräfin Cordula den *Goldnen Topf* findet:

[. . J]o længer han læste i den, jo opmærksommere blev han, og syntes til sidst, at det var noget af hans eget Liv og Levnet, han læste. Hvordan hænger det sammen – tænkte han – du skulde dog vel aldrig selv være Studenten Anselmus? Du skulde dog vel adrig være »ein Phantasiestück in Callott's Manier«. . . Længer kom han ikke i disse gale Tanker, da Grevinden traadte ind paany, og han snart igjen ved Synet af hende glemte Alt, hvad han nylig havde læst, og som nær havde bragt ham til at drage sin Originalitet, som et levende Menneske, i Tvivl. (47)

Metapoetisch werden sich die Lesenden sofort fragen, ob nicht nur Arnold, sondern auch *Sphinxen* recht eigentlich »ein Phantasiestück in

276 SUERBAUM, 73.

Callott's Manier« ist. Gleichzeitig dient diese Szene nicht nur dazu, die Systemreferenz herauszustellen, sondern sie auch noch zu problematisieren: Hat *Sphinxen* dann noch eine Originalität bei einem so engen intertextuellen Bezug? Auch auf der Metaebene wird also eine Subjekt-Objekt-Spaltung thematisiert: Wie verhält sich die – romantische – Forderung nach Originalität eines Textes (analog zur Welt des Individuums) zu der Tatsache, daß ein Text notwendig intertextuell ist (analog zur sozialen Einbindung des Individuums in eine kollektive Wirklichkeit)? Eine Antwort wird an dieser frühen Stelle verständlicherweise nicht gegeben, aber die Frage doch durch Analogie verknüpft mit der künstlerischen Subjekt-Objekt-Problematik Arnolds – die Lösung seiner Probleme wäre entsprechend auch metapoetisch deutbar. Kehren wir nach diesem Exkurs zu Arnold zurück.

Den Gedanken, daß Literatur weder ein Spiegel noch eine Lampe ist,<sup>277</sup> sondern eine eigenständige, »objektive« Wirklichkeit hat, die vielleicht sogar die seine, »reale« miteinbezieht oder aber mit seiner Existenz dialektisch in einer höheren Einheit aufgeht, verwirft Arnold noch als »wahnsinnig«. (Die Lesenden sind zu diesem Zeitpunkt bereits weiter, wissen sie doch, daß auch Arnold »nur« Literatur ist.) In der Folgezeit wird aber zum einen das Netz der intertextuellen Verweise immer enger geknüpft (Stücke des in der Romantik verehrten Shakespeare werden zitiert; die Szenerie ist direkt der Gothic Novel entsprungen), zum anderen verselbständigt sich sein eigenes »Eventyr«:

Men jo længer han skrev, jo mere syntes det ham, at være sandt og virkeligt Alt hvad han skrev, og hvad han dog først selv troede var Digt. For ikke at gaae reent fra sin Forstand, maatte han hvert Øieblik afbryde [. . .]. (49)

Arnold versucht noch, beide Rollen festzuhalten: die des Autors und die seiner Hauptperson. Die daraus folgende dämonische Spaltung in eine Hauptperson Arnold und einen schreibenden Doppelgänger beginnt er erst zu überwinden, als er nach und nach akzeptiert, daß er als Dichter entmündigt ist. Die neue Welt ist nicht *seine* ästhetische Schöpfung. Als er z.B. eine Warnung erhält, sofort zu fliehen, kommentiert er das ästhetisch-fatalistisch mit den Worten: »Det hører ogsaa til mit Eventyr, kan jeg tænke. Derpaa satte han sig til Skriverbor-

277 Vgl. M. H. ABRAMS, *The Mirror and the Lamp. Romantic theory and the critical tradition*, 2. Aufl. New York 1971.

det.« (59) Völlig akzeptiert hat er die Unabhängigkeit seines Textes (und die Beschränkung seines Ich auf eine fiktive Figur) aber immer noch nicht, wie er kurz darauf in einem Gespräch mit dem Wachoffizier zeigt:

»Der [=auf der Grenzfestung] kan De ogsaa uden Fare for Landet fortsætte deres Eventyr og give det saa glimrende en Ende, som De vil, paa Papiret.«

»Hvo har sagt Dem, at jeg skriver paa et Eventyr – raabte Arnold – og hvo har givet dem Lov til, at tage Helten i mit Digt for en virkelig Person, og ovenikjøbet for mig selv?«

»Det er jo Dem selv – svarede Officieren koldt – og De holder dog vel Dem selv for en virkelig Person?« –

»Ja, det er ogsaa sandt, forsaavidt har De Ret, min Herre! — men for Fanden, det er jo dog alligevel kun et Eventyr.«

»Nu vel, saa svarer det Eene jo til det Andet, eller synes denne Reise Dem ikke eventyrlig nok?« (59f)

Diese Verschiebung der Signifikate des Signifikanten ›Eventyr‹ vom ›Märchen‹ zum (implizit realen) ›Abenteuer‹ sieht Arnold schließlich ein. Er gibt seine Dichterrolle ab: »[. . .]o længer han skrev, jo underligere blev det for ham; det var ligesom Pennen *løb af sig selv*, mens han hengav sig til de forunderligste Forestillinger«. (63 – H.: S.M.S.) Arnold bleibt ›nur‹ Hauptperson in einer Welt, in der es keinen Unterschied mehr zwischen ›wirklich‹ und ›künstlich‹ gibt, in der sich ein gemalter Schleier auf einem Bild wie selbstverständlich beiseite ziehen läßt. (67) Die Wirklichkeit ist endgültig durch die Kunst kontaminiert worden. Damit hat er auf bewußte Weise jenen anfänglichen romantischen Paradieszustand wiedererworben,<sup>278</sup> den er ganz zu Beginn seiner Geschichte bereits auf dem Anwesen der Gräfin Cordula (»her i mit lille afsides Paradiis« (45)) erfahren hatte und aus dem er durch seine Neugier vertrieben wurde:

[I Haugen og Lunden . . .] forekom det ham som i et velbekjendt vidunderligt Landskab, han *som Barn* engang havde seet, hvor en Ridder gik med sin Dame paa en eensom skovbegroet Fjeldstie, mens det gamle gotiske Ridderslot spillede sig i en stille, klar Søe, og en vild brusende Fjeldstrøm skummede hen mellem mosbegroede Klipper i den dunkle

278 Eine typisch romantische Abfolge: Unbewußtes Paradies→Vertreibung→bewußte Wiedergewinnung, man s. z.B. OEHLENSCHLÄGERS *Aladdin* (1803). In dieser *bewußten* Wiedergewinnung ist bereits eine luziferische Emanzipation des Menschen erkennbar, denn in der Bibel beruht die Wiedergewinnung auf Gnade.

Baggrund. Ofte havde han ønsket sig i det elskende Pars Sted, midt inde i det herlige Landskab, istedetfor, *som Adam efter Faldet*, at staae udenfor sit *Paradiis* som *Tilskuere* og kige ind i den forsvundne Herlighed. – Nu var det ligesom hans Ønske var opfyldt, og han selv var den lykkelige Vandrør, som gik der ved den skønne Ridderdames Side, og *Billedet var ikke længer et malet Kunstværk; men en underfuld levende Natur*. (46 – H.: S.M.S.)

Jetzt ist Arnold bereit für die Ehe mit Cordula, die auf deren Schloß geschlossen wird. Auch die Liebesgeschichte der beiden, vordergründig die Handlung von *Sphinxen*, thematisiert die Notwendigkeit einer Verschmelzung von Bild und Abbild. Arnold begegnet der Sphinx das erste Mal auf dem Stockknopf, wo ihre Kontingenz ausdrücklich hervorgehoben wird:

Han saae nu først, at Knappen forestillede en Sphinx, som smilede hemmelighedsfuldt med det lille fortryllende Ansigt, og holdt Pegefingeren saaledes i Veiret, at den *snart syntes at vinke, snart at true eller advare* [. . .]. (43 – H.: S.M.S.)

Völlig vertieft in dieses Bild verirrt er sich im Wald und wird von der Gräfin Cordula gerettet, einer romantischen Schönheit mit einem »ubeskriverligt *gaadefuldt* Smil« (44), in der Arnold bald seine Sphinx wiedererkennt (48). Um sie zu gewinnen, muß er ihre Frage beantworten, also das Rätsel der Sphinx lösen: »[. . H]un hævede den høire Pegefinger og sagde med et gaadefuldt Smil: ›Arnold, Arnold! Hvo er du? og Hvo er jeg?‹« (48) Dieses Rätsel, das den Handlungsmotor für die Geschichte abgibt, bindet die verschiedenen Strukturebenen in *Sphinxen* zusammen, denn es ist auf verschiedenen signifikatorischen Ebenen für Arnold und Cordula als Frage nach Identität zu beantworten (d.h. von neuem entsprechen einem Signifikanten mehrere Signifikate):

- Wer sind wir im positivistischen Zusammenhang? (Wie die Geschichte enthüllt, ist Arnold wohl tatsächlich ein Fürstensohn, ohne daß dies Bedeutung erlangt.)

- Wer sind wir im intertextuellen Zusammenhang? Dichter oder Figur? Original oder Abbild? Sind wir beide ›Literatur‹? Und wenn ja, wer ist für uns verantwortlich? (Was Cordula betrifft, wird sie von Anfang an als lebendiggewordene Abbildung – nämlich auf dem Stockknopf – eingeführt, wie Arnold sofort mutmaßt: »[. . U]den Fortrydelse, ædle Ridderdame, I skulde dog aldrig være en Stokkeknep? – en Sphinx vil jeg sige [. . .]. . .« (44f) Diese Verschmelzung deutet sich

auch im Motiv der Sphinx (gemeint ist u.a. die Statue in Ägypten, 55f) und in den Vergleichen an, mit denen sie charakterisiert wird, z.B. »som et elfenbeens *Billede*« (47, und erneut 54 – H.: S.M.S.)

– Wer sind wir schließlich im ontologischen Zusammenhang? Denn das Rätsel der ›klassischen‹ Sphinx vor Theben galt ja dem Menschen, seiner Herkunft und seinem Ziel. Auf diese Sphinx wird direkt angespielt, wenn Cordula äußert: »[. . . K]unde du løse min Gaade, maatte jeg forgaae for dine Øine«. (48) Zugleich wird die Beantwortung des Rätsels dadurch zu einer Lebensnotwendigkeit für Arnold, denn die Thebaner Sphinx tötete, wer ihr Halslösungsrätsel nicht zu beantworten wußte.<sup>279</sup> Arnold befindet sich in einem Dilemma, falls er sich faustisch an der Beantwortung der ontologischen Frage ›Wer ist der Mensch?‹ versuchen würde: Entweder muß er selbst sterben – oder aber seine Geliebte. Es liegt daher nahe, stattdessen die Frage gleich konkret zu übersetzen: ›Was bin ich für Dich? Kannst Du mich als Sphinx, als ewiges Mysterium akzeptieren?‹

Arnolds romantische Bildung, die er in *Sphinxen* erwirbt, beinhaltet auch die Erkenntnis des romantischen Frauentyps. Die Sphinx Cordula, als Herrin des Paradieses ausgewiesen (und per definitionem halb Tier, halb Mensch, halb potentiell materiell, halb potentiell göttlich in völlig verschmolzener Form), kann Arnold zunächst in ihrer Rätselhaftigkeit nicht akzeptieren (d.h. das Faktum, daß er sich ihr nur annähern kann, aber sie nie völlig reduzieren können wird). So dringt er unerlaubterweise in ihr Zimmer ein, als er argwöhnt, sein vermeintlicher »Engel« (44), seine »overmenneskelige Fee« (45) könnte sich zu gewissen Zeiten wie die schöne Melusine<sup>280</sup> in eine Schlange verwandeln, und er bricht beim ersten Hochzeitsversuch die Zeremonie ab, als ihm seine bleiche Braut »som en underfuld løndomsfuld Marmorsphinx« erscheint (54). Es kommt, wie es kommen muß: Seine fehlende Akzeptanz der Ganzheitlichkeit der Sphinx und ihrer umfassenden Kontingenz führt zu ihrer Zergliederung, ein ausgegliedertes »Du« tritt in Gestalt der Prinzessin Goldini als dämonischer Doppelgänger Cor-

279 Parallelen zum Motiv des Hauptes der Medusa in der schwarzen Romantik liegen nahe. Vgl. Mario PRAZ, *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*, übers. v. Lisa Rüdiger, 3. Aufl. München 1988, 43–65.

280 Auch dies eine beziehungsreiche Intertextualität auf eines der erfolgreichsten Volksbücher seit dem 17. Jh. in ganz Skandinavien (s. Bo BENNICHT-BJÖRKMANN, »Dagdrömmarnas paradis«, in: *Den svenska litteraturen*; 3, 286f). Zur Geschichte des Stoffes s. FRENZEL (1988), 487–489.

dulas auf. Dieser Frauentyp nun ist völlig eine Ausgeburt der materialistisch-positivistischen Gesellschaft<sup>281</sup> – wie man erfährt, ist Goldini nur eine andere Inkarnation der »Sælgekone« (42), ja »Satans Oldemoder« (70) höchstpersönlich. Goldini verheißt Arnold Reichtum (»Gold-ini«), Stand und eitle, schmeichlerische, narzistische Selbstbespiegelung wie in der von ihr arrangierten Spiegelszene in der Grenzfestung:

[. . O]g hvor hen han vendte sit Blik, saae han kun et eeneste Billede, men tusindfold fordoblet, og som rørte sig og levede: det var ham selv, i en prægtig Kongedragt med Septer og Krone. Han mærkede nu, at alle Væggene vare af det klareste Speilkrystal, som viste ham hans egen herlige Skikkelse, i en uendelig Række af kronede Hoveder, der alle vare Gjentagelser af hverandre. (69)

Und, nicht zu vergessen, »handgreifliche« Erotik:

[. . D]er foer som et glødende Straalevæld fra hendes sorte funkende Øine, og tændte en Attraa i Arnolds Hjerte, som han aldrig før havde virkelig følt, men kun leget med i sine Drømme. Det gik ham som Machbeth paa den sælsomme Hede, da de rædsomme Søstre hilste ham som Konge, og han gjenkendte ikke den skønne Cordulas Aand i dette fortærende Blik, som syntes at hæve ham til en svimmel Høide, der tillige bragde ham til at grue for sig selv. [. . .] Det var som hun lovede ham en langt virkeligere og haandgribeligere Lyksalighed nu, end med det ellers blege gaadefulde Aasyn, der altid havde sat ham i en underlig ahnelsesfuld Stemning, og bragt ham til at betragte sig selv som en Gaade, sit Liv som en Drøm, og sin Elskede som [. . .] en ubegribelig Sphinx. (69f)

Bezeichnenderweise ist es Arnolds Intuition, nicht sein Denken, die ihn in letzter Sekunde rettet: »Uimodstaaelige!« – raabte Arnold og vilde synke i hendes Arme; men pludselig grebet af en uvilkaarlig Rædsel, standsede han och slog et Kors for sit Bryst.« (70) Die exorzistische Geste (und die folgende Information des Gefangenenwächters, daß Goldini eigentlich des Satans Großmutter ist) greift auf die ontologische Deutung seiner Erlebnisse voraus, die Arnold und Cordula am Schluß explizit vornehmen und die in dem Handlungsmuster Paradies → Vertreibung → Wiedergewinnung angelegt ist. Arnold hat akzeptieren

---

281 Einschließlich deren Kunstsicht, denn Goldini versucht ganz bewußt, Abbild und Dargestelltes voneinander zu trennen, als sie ihren Gehilfen zu Arnold schickt, um ihr seine »Skikkelse og livagtige Billede« mitzubringen, was Arnold in Unruhe versetzt: »Hvad siger De – afbrød Arnold ham urolig – mit livagtige Billede, mit andet Jeg vil hun see; ja saa – det træffer De maaskee bedst, naar jeg er ude; – forstaae mig ret, min Herre! jeg mener kun, at jeg ligner mig selv meest, og naar De har mig, saa har De ogsaa mit livagtige Billede. Jeg ønsker ikke heller, at see det skilt fra min Person [. . .].« (56)



gelernt, daß er weder seine Angebote noch seine Existenz reduzieren und die Frage nach der Existenz nicht allein beantworten kann: »Ved at tænke for meget paa mig selv, bliver man [. . .] gal tilsidst mærker jeg, eller, hvad der er endnu værre, kommer i Fandens og hans Oldemoders Klor«. (71) Die Frage seiner Existenz könne er nur beantworten, indem er »pege op paa Himmels Stjerner og sige: der kan du læse det, jeg veed det ikke, jeg vil og skal vel ikke vide det nu«. (71) Auch ist er jetzt davon überzeugt, daß die idealistisch-romantische Welt auf Cordulas Schloß »er sand og virkelig og hverken nogen Drøm eller et betydningsløst Eventyr, som jeg selv har opfundet«. (71) Cordula bestätigt ihm autoritativ: »Ikke har du drømt, min Elskede, dit Eventyr er sandt og virkelig oplevet; det er ikke opfundet af dig paa mennekskelig Viis, men skabt i dig og ved dig af andre og mægtigere Aander.«<sup>282</sup> (72) Und so liegt Arnold in der Schlußszene Hand in Hand mit Cordula »for den Eviges Throne«. (72)

Welt als Schöpfung der »Aander«		metaphysische Wirklichkeit
der Künstler als Schöpfer	↔ der Schreiber als fiktive Figur	↑ ästhetisch-fiktive Wirklichkeit
individuelle Wirklichkeits-erfahrung	↔ philiströse Wirklichkeit	↑ »reale« Wirklichkeit

Subjekt ↔ Objekt

Abbildung: Die Subjekt-Objekt-Spaltung in *Sphinxen*

282 Man ist versucht, an dieser Stelle anachronistisch KIERKEGAARD zu zitieren, der in seiner Abhandlung *Om Begrebet Ironi* ebenfalls zwei Arten der Dichtung unterschied, eine romantisch-ironische und eine christliche: »Eet er nemlig at digte sig selv, et Andet at lade sig digte. Den Christne lader sig digte, og i denne Henseende lever en enfoldig Christen langt mere poetisk, end mangt et meget begavet Hoved. [. . .] Den der nemlig lader sig digte, han har ogsaa en bestemt givet Sammenhæng, i hvilken han skal passe ind, og bliver saaledes ikke et Ord uden Mening, fordi det er revet ud af sin Forbindelse.« (292ff)

Die Akzeptanz eines religiösen Wirklichkeitsmodells mit deutlich anti-aufklärerischen Zügen (hier soll der Mensch ja in seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit verharren; sein Denken ganz bewußt nicht reflektieren!) löst Arnolds thematisierte Probleme (und gibt den Lesenden einen Ausweg aus dem Labyrinth an die Hand):

1) Ein solches Wirklichkeitsmodell kennt keinen Widerspruch zwischen subjektiver und objektiv-kollektiver Wahrheit bzw. Wirklichkeit, sondern nur eine absolute Wahrheit bzw. Wirklichkeit<sup>283</sup>, an der Arnold jetzt festhalten will, »om ogsaa hele Verden reiste sig imod mig og paastod, jeg var daarekistegal« (71). Diese absolute Wahrheit bzw. Wirklichkeit (»i Aand og i Sandhed« (71)) ist zu verstehen als Wiedergewinnung des unschuldigen, kindlichen Wahrheits- und Wirklichkeitsverständnisses, nach dem sich Arnold (und Ingemann, um supplementär Parallelen zwischen Verfasser und Hauptperson aufzuzeigen)<sup>284</sup> zurücksehnt:

[. . H]an tænkte ved sig selv: Hvo der dog nu var et Barn, saa kunde man ride, naar man vilde, paa den første den bedste Kjøp, og have ligesaa stor Fornøjelse deraf, som siden paa den deiligste Hest i Verden, og naar man troer, man rider, saa rider man jo dog igunden i *Aand og i Sandhed*, om ogsaa hele den prosaiske Verden bander paa, man gaaer. (50 – H.: S.M.S.)

2) Zugleich beantwortet ihm dieses Wirklichkeitsmodell seine ästhetisch-existenziellen Spaltungsprobleme, denn wenn wahre Kunst die Äußerung einer idealen, intertextuellen Vollkommenheit ist, die sich im Text einstellt<sup>285</sup> (»Pennen løb af sig selv«), so verliert der Unter-

---

283 Diese ist weitgehend individuell geprägt, denn religiöse Offenbarung ist immer individuell (entsprechend hat INGEMANN in seinen Werken immer den Vorrang der individuell-psychischen Wahrheit vor der kollektiv akzeptierten z.B. gegen H. C. ØRSTED verteidigt – hier trifft er sich mit KIERKEGAARD, wie 169 Jahre später wieder vor der Marmorkirche).

284 In seinem *Tilbageblik* schreibt er über seine Kindheit: »[. . M]in Kjerlighed til Maanen, troede jeg saaledes engang, maatte være gjensidig, da jeg havde bemærket, at naar jeg løb stærkt i Maaneskin, syntes den deilige Maane at løbe med mig. Jeg maatte i en Tvist herover med en to Aar ældre Broder, der paastod, at han nød samme udmærkede Gunst af Maanen, nøies med Bevidstheden om min Selverfarings Usvigelighed, uden at tænke paa den store Skuffelse, Livet har for os Alle, og uden filosofisk at kunne skjelne mellem subjectiv og objectiv Sandhed.« (4f)

285 ATTERBOM schrieb 1810 im Juliheft von *Phosphoros*: »Det uppenbarar sig ej på någon kallelse, men inställer sig sjelfvilligt i oformodade stunder, bröstet höjes, ögonen fuktas, en känsla, som ej kan beskrifvas, skakar och spänner nerverna, och inbillningskraften elektriseras med oemotståndlig våldsamhet. Man kunde kalla det en blix, genom

schied zwischen Dichter und Figur an Bedeutung, verschmilzt beide angesichts einer Kunst, die letzten Endes als ästhetische Theodizée agiert. Der Begriff ›Autonomisierung der Kunst‹ ist in diesem Zusammenhang also mit Vorsicht zu benutzen, denn Kunst ist immer nur eine Allegorie des – noch existierenden – Unendlichen.

3) Metapoetisch wird eine Lösung für den Widerspruch zwischen romantischer Originalitätsdoktrin einerseits und ausgeprägter, markierter Intertextualität romantischer Texte anderseits angeboten. Denn beide sind notwendig: Da die Gesamtheit ästhetischer Produkte eine Allegorie des Unendlichen darstellt, dient markierte Intertextualität der Auf-rufung dieses Zusammenhanges (horizontale Dimension), während Originalität die Analogie zur Schöpfungskraft des Transzendenten herausstreicht (vertikale Dimension).

Von Ingemanns eigener Hand, allerdings mit einem Abstand von 25 Jahren verfaßt<sup>286</sup>, liegt eine Beschreibung seiner Intention in *Sphinxen* vor:

Eventyret »*Sphinxen*« er [...] et Forsøg paa [...] at fremstille hvorledes en Romantik, der bevæger sig mellem Vanviddets og Ideens Dybder, enten maa forville sig i huul Nihilisme og dæmonisk Mørke – hvilket er Tilfældet med nogle af Hoffmanns »Phantasistykker«, navnlig med »Sandmanden«<sup>287</sup> – eller paa Ideens Vinger udsvinge sig i Frihedens Region. I den barokkeste Sammensmeltning af en overnaturlig Verden med det tri-vielleste Livs meest filistrøse Elementer, stræber hin Romantik her i sin befriende Retning at hævde Ideelivets Realitet gennem Kampen med

---

hvilken Gudomen förkunnar sin närvaro. Det är en högre, en outransaklig naturkraft, och den återblifna stämplén af en förlorad och dock genom honom med jordens son förenad Gud.« (Rezension zu *Om ett stort, ett Patriotiskt tänkesätt*, 102.)

286 Wenn generell Aussagen zur Autorintention schon kritisch zu bewerten sind, so gilt dies erst recht für INGEMANNS Äußerungen über sein Frühwerk. Leif Ludwig ALBERTSEN schrieb 1989: »In der Literaturgeschichte gilt Ingemanns Romantik [...] seit etwa 1824 als peinliche jugendliche Entgleisung eines später wackeren biedermeierlichen National-sängers mit Kalotte.« (»Die neuen Tabus des poetischen Realismus. Ingemanns Änderungen am eigenen romantischen Frühwerk«, in: *In Search of the Poetic Real. Essays in Honor of Clifford Albrecht Bernd on the Occasion of his Sixtieth Birthday* (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik; 270), Stuttgart 1989, 2.) INGEMANN selbst hat sich diese Auffassung später teilweise zu eigen gemacht, wie ALBERTSEN am Beispiel der 1845 erfolgten INGEMANNSchen Umarbeitung von *Varners poetiske Vandringer* (aus: *Procne*, 1813) nachweist.

287 Sic: Der *Sandmann* stammt aus den *Nachtstücken*, nicht aus den *Fantasiestücken*.

Egoismen, Forføngeligheden og Smaaligheden i en aandsfornægtende Materialisme.<sup>288</sup>

Schließt man sich Ingemanns Lesung an, dann vollzieht sich in *Sphinxen* lediglich folgendes: Zwischen Beginn und Schluß wird die prosaische Deutungsstruktur in eine höherwertige poetisch-ideale überführt, so daß kosmologisch eine 180°-Wendung zu beobachten ist. Seine Intention ist die ästhetische Transzendierung in einen harmonischen Zustand. Keine Frage: Wenn man schon nach deutschen Vorbildern sucht, dann ist dies weit eher Fouqué (der Ingemanns *Noveller* (1827) ins Deutsche übertrug)<sup>289</sup> oder sein Freund Tieck<sup>290</sup>, kaum aber Hoffmann, der – nach Stamm –

den dialektischen Zusammenhang des Gewöhnlichen und des Wunderbaren [negiert], der Tiecks Verfremdungsprozeß zugrunde liegt. Tiecks Prinzip, die Alltäglichkeit zum Wunderbaren hin zu verfremden, ist Ausdruck seiner latenten Bereitschaft, die Wirklichkeit zu verklären, ein monistisches Prinzip, daß der vom Leiden an der äußeren Wirklichkeit bestimmten Weltansicht Hoffmanns widerspricht.<sup>291</sup>

Der intertextuelle Bezug der Erzählung, also seine Differenz zum *Goldnen Topf*, macht dies exemplarisch deutlich: Während Arnold die Rolle des Schreibers und der Hauptperson zu vereinen sucht und beide schließlich auch als Ausdruck der »mächtigere Aander« synthetisiert werden, endet der *Goldne Topf* mit einer Spaltung: Anselmus weilt auf seinem Rittergut in Atlantis, aber der Schreiber findet sich in seinem armseligen Dachstübchen wieder, nur vom Archivarius Lindhorst ge-

288 INGEMANN, »Forerindring«, in: Ders., *Samlede Eventyr og Fortællinger*; 2, Kbh 1845, keine Pag.

289 AKHØJ NIELSEN, 244.

290 Zu INGEMANNs Beziehung zu TIECK s. »Bernhard Severin Ingemann. Et Literaturbillede«, wahrscheinlich von L. DIETRICHSON verfaßt, in: *Nordisk Tidsskrift for Literatur og Kunst* (1863), 133–165. Der Verfasser bestimmt hier NOVALIS und TIECK als Haupteinflüsse INGEMANNs (136). TIECK, bei dem INGEMANN zu Gast war, wird das Verdienst zugesprochen, ihn von »Romantikens ›venstre‹«, dem »ungesunden«, »krankhaften« Phantasiegebrauch der *Procne*-Jahre hin zu einer »friskere Digtning« wie in *De Underjordiske* gebracht zu haben. (148) Die 1820 erschienenen *Eventyr og Fortællinger* »aander aldeles samme Friskhed og samme livfulde Fantasi« (148). Auf dem selben biographistisch-literaturmoralistischen Niveau argumentiert auch PETERSEN über INGEMANNs Beziehung zu HOFFMANN und TIECK (109ff).

291 Ralf STAMM, *Ludwig Tiecks späte Novellen. Grundlage und Technik des Wunderbaren*, Stuttgart et al. 1973, 138. Erinnert sei an dieser Stelle auch an TIECKs Diktum über die Werke E. T. A. HOFFMANNs: Sie seien »Zerrgebilde krankhafter Phantasie« (zit. nach: JANSSEN, 267).

tröstet mit dem Gedanken, daß er »wenigstens einen artigen Meierhof als poetisches Besitztum Ihres innern Sinns« (315) sein eigen nennen darf.

Das Bemerkenswerte an *Sphinxen* ist jedoch, daß die auf der Handlungsebene postulierte, wahrscheinlich autorintentionale harmonische Synthetisierung (=Transzendierung) der auftretenden Widersprüche immer wieder unterlaufen wird. Das Geschehen auf der Handlungsebene und die gewählte Form (phantastische Erzählung) stehen in einem Konfliktverhältnis zueinander, welches auf die Emergenz des Phantastischen verweist, das sich aufgrund seiner eigenen emergenten Systemreferenz nicht mehr schrankenlos instrumentalisieren läßt. Die Erzählinstanz versucht dies, indem sie das Phantastische benutzt, um die Philisterwirklichkeit dialogisch-duophon zu dekonstruieren, anschließend aber den entstandenen phantastischen Raum abschließend semantisieren will, ohne dessen Instabilität und sprachliche Bedingtheit zu reflektieren. Phantastik sollte also nur als Mittel zum Zweck dienen – aber jedes Kunstprodukt ist, wie bereits Atterbom bemerkte, »*sitt eget ändamål*«<sup>292</sup>. Denn Kunst – und besonders das Phantastische mit seiner duophonen Grundstruktur<sup>293</sup> – ist per definitionem der inkarnierte Aufruhr der Mittel gegen die Zwecke: der Form gegen den Inhalt, des Signifikanten gegen das Signifikat, der Autoreferentialität gegen die Kommunikationsfunktion, der Sprache gegen die Interpretation.

Der phantastische Dialog, der sich in dem dialektischen Aufgehobensein fortsetzt und dadurch einer abschließenden Interpretation widersetzt, wird an zwei Punkten besonders deutlich, welche dem Text eine referentielle Eindeutigkeit verweigern und so seinen ästhetischen Wert steigern:

a) Als den Lesenden auf Handlungsebene das ontologische Deutungsmodell zur Semantisierung jenes »leeren Raumes« angeboten wird, den der phantastische Dialog hat entstehen lassen, hat sich dieser längst auf die Schrift ausgeweitet, die ihn ja erst geschaffen hat. Diese Re-

---

292 ATTERBOM, Rezension zu *Om ett stort, ett Patriotiskt tänkesätt*, 102. Vgl. auch LOTMAN, 27: »Infolgedessen ist eine künstlerische Idee außerhalb einer sie realisierenden Struktur undenkbar. Der Dualismus Form–Inhalt muß ersetzt werden durch den Begriff der Idee, die sich in einer adäquaten Struktur realisiert und außerhalb dieser Struktur nicht vorhanden ist.«

293 Vgl. SARTRES Aufsatz »Aminadab oder Das Phantastische als eine Sprache«.

bellion der Schrift gegen die ›Handlung‹ gründet sich auf die Tatsache, daß die Schrift sich im Lauf des Geschehens als wenig referentiell, als unzuverlässig und mehrdeutig enthüllt hat in bezug auf eine ›handlungsorientierte‹ Interpretation der Erzählung. Nach dem anfänglichen Sündenfall (die Schrift täuscht die mimetisch-orientierten, real-referentiell konditionierten Lesenden) gibt es kein Zurück mehr zur Eindeutigkeit, die jetzt immer eine Reduktion ihres Potentials wäre. Ihren polysemischen Charakter betont sie z.B. an jenen Stellen, an denen Arnold jemand »uifeilbarlig« erkennt (56, 69): jedesmal ist er dann auf den jeweiligen dämonischen Doppelgänger dieser Person hereingefallen. An zentralen Punkten der Erzählung (bei der Frage nach der Identität, bei der Entscheidung, ob das ›Eventyr‹ ein ›Märchen‹ oder ein ›Abenteuer‹ sei) entzieht sich die Schrift einer handlungsorientierten Signifikatzuordnung und betont stattdessen ihre Fähigkeit zur Polysemie. In Analogie zur oberflächlichen Handlungsebene hat sich also auch hier eine 180°-Wendung vollzogen, denn in der Eingangsszene wurde gerade unterstrichen, wie zutiefst unterschiedliche Signifikanten dem gleichen Signifikat zugeordnet werden können. Man erinnere sich der Anpreisung der Stöcke durch die alte Frau:

»Gamle Stokke! fornuftige Stokke! Spitsborgerstokke! [. . .] nye Stokke! Studenterstokke! Dagdriverstokke! romantisk-poetiske Stokke! ravsplittetpindegale, djævleblænde Stokke! [. . .] allamodiske Stokke! fantastiske Stokke, Daarekistestokke! [. . .] splinternye Stokke, Bloksbjergstokke, Helvedfartsstokke, Fandens-Oldemodersstokke!« (42f)

*Diese Sprache* indes ist die der materialistischen Gesellschaft, zur Perfektion gebracht in der inhaltsentleerten Werbung. Sie ist die Sprache einer Anpassung an das Bestehende. Die Funktion dieser Sprache ist affirmativ, während die romantische Sprache, die im Laufe der Handlung an ihre Stelle tritt, eine rebellische ist, die sich einer Anpassung und Indienstnahme verweigert. Durch ihre Kontingenz, ihre Polysemie, ihr Oszillieren vereitelt sie eine referentielle Deutung des geschilderten Geschehens, die in jedem Fall eine Reduzierung wäre, und verweist dadurch auf die Sprachlichkeit des Geschilderten. Signifikant und Signifikat werden so prinzipiell umkehrbar, Original und Abbild nicht länger voneinander zu scheiden, so daß sich der gemalte Vorhang beiseite ziehen läßt.

b) Die Unabschließbarkeit des phantastischen Textes zeigt sich zudem ironischerweise in der zentralen Rätselproblematik, die doch gerade zur Transzendierung der Widersprüche führen soll (»og spørger Sphinxen mig atter: Hvo er du? og Hvo er jeg? – see, da vil jeg pege op paa Himmels Stjerner og sige: der kan du læse det, jeg veed det ikke, jeg vil og skal vel ikke vide det nu« (71)). Ein Rätsel ist etwas, was zuvor verrätselt worden ist, weshalb sich 1) die Frage nach den Transformationsregeln und 2) nach der Absicht der Verrätselung anschließt. Für die anagrammatische Relation von *Sphinxen* waren diese Fragen leicht zu beantworten, denn auch sie schafft – nach Lachmann – »eine Rätselstruktur, die durch ein kombinatorisches, rück- und vorverweisendes Lesen dekodiert wird«<sup>294</sup>. Eine solche Decodierung, die einer Signifikatzuweisung entspricht, wird für das Sphinx-Rästel aber gerade nicht vorgenommen, wodurch die Polyvalenz des Signifikanten (=des Rätsels) erhalten bleibt. Gleichzeitig erhält man auch keinen Einblick in die Transformationsregeln; man weiß aber, daß jede Transformation, ja sogar schon der Transformationsversuch mit dem Tode (entweder der Sphinx oder des Ratenden) enden muß. Eine solche Beschränkung auf die Ebene der Signifikanten und ihres ›Spieles‹ fordert dazu heraus, hierin die Aufgabe einer festen Sinnzuweisung zu sehen. Die metaphysische Umdeutung dieses Verzichts auf der Handlungsebene läßt sich auf der semiotischen Ebene nicht rechtfertigen. Dies illustriert nicht zuletzt der Titel der Erzählung: *Sphinxen*, fürwahr ein sphinxartiger Titel. Wer oder was ist diese Sphinx, die in sich bereits mehrdeutig ist (Tier oder Mensch)? Ein Stockknopf? Cordula? die thebanische Sphinx? die ägyptische? Hoffmann?<sup>295</sup> vielleicht die Schrift als Sphinx, als rätselhafte Herausforderung, gar Bedrohung? Oder verweist diese Vielfalt der möglichen Zuordnungen nicht gerade auf die Autoreferentialität, auf ihren Widerstand gegen eine metaphorische Aufladung?

294 Renate LACHMANN, »Ebenen des Intertextualitätsbegriffes«, in: *Das Gespräch*, hrsg. v. Karlheinz STIERLE u. Rainer WARNING (Poetik und Hermeneutik; 9), München 1984, 137.

295 In einem unveröffentlichten Gedicht schrieb INGEMANN 1849 über HOFFMANN: »Igjennem Phantasiens Land sig svinger/ Hiin *Genius* med Flaggermusevinger;/ Halv Engel, halv Dæmon, han for mig staaer [. . .]./ Som gaadefulde ›Sphinx‹ jeg har ham skuet«. Zit. nach: AKHØJ NIELSEN, 241.

### 3.5 Die Genese der Phantastik in Skandinavien

Zu Beginn der Phantastik in Skandinavien läßt sich zunächst deutlich eine *genetische* Linie ausmachen: Im Zuge der Funktionalisierung (und damit Binnendifferenzierung und -entdifferenzierung), welcher der gesamte literarische Diskurs gegen Ende des 18. Jh. und zu Beginn des 19. Jh. unterworfen wurde, bemühte man sich, die Einfachen Formen mit ihrem wirkungsästhetisch potenten und als Projektionsraum für »die sinnhafte Bearbeitung der Lebenswelt und des individualisierten Gesamtsubjekts hinsichtlich seiner subjektiven Wissensproduktion und emotionalen Entfaltung«<sup>296</sup> geeigneten Wunderbaren zu modernisieren. Die genauere Untersuchung der genetischen Beziehung der Phantastik zu den Einfachen Formen des Erzählens zeigte, daß es mitnichten – wie fast immer angenommen – das Märchen ist, aus dem sich die Phantastik entwickelte, sondern die *Sage*, in der durch die janusköpfige Erzählposition (die erzählende Person als Garant und Zweifler des Erzählten zugleich) bereits eine gewisse Dialogizität angelegt ist.

Für die Fiktionalisierung und deutlichere Dialogisierung auf dem Weg zur Phantastik wurden verschiedene Strategien erprobt, die natürlich auch miteinander kombinierbar sind:

- 1) In der Volksliteratur, aber nicht nur dort, bedient man sich vor allem einer Ironisierung des Erzählten.
- 2) Der mündliche Erzähler bzw. die mündliche Erzählerin der Sage wird substituiert, z.B. durch die Rahmung des Erzählten, vor allem in Form einer Nachstellung der mündlichen Erzählsituation. Aufgrund der solchermaßen entstehenden Schachtelstrukturen gewinnt das Erzählte an Selbstreferenz, was in eine Dialogizität der verschiedenen Erzählwelten münden kann. Von hier aus gibt es zwei Entwicklungsmöglichkeiten:
  - der Fortfall der übergeordneten Erzählinstanz, also eine konsequent polyphone Stimmführung durch duo- bis polyperspektivisches Erzählen, z.B. im Briefroman (E. T. A. Hoffmanns *Der Sandmann* (1817) ist sicherlich das beste phantastische Beispiel für den Erfolg einer solchen Technik).

---

296 SCHMIDT, 429.



– der Ausbau der Selbstreferentialität als ›Gesprächspartner‹ in der dialogischen Struktur. Vermeintliche ›Realreferenz‹ und ›Selbstreferenz‹ konstituieren einen doppelten Bezugsrahmen; sie garantieren (Realreferenz) und bezweifeln (Selbstreferenz). (Dies setzt einen bereits fest etablierten mimetischen Lesecode voraus, den es in der Phantastik zu brechen gilt. Dieser Lesecode hatte seit dem bürgerlich-realistischen Roman seinen Siegeszug in Europa angetreten.<sup>297</sup>) Die Selbstreferentialität wird u.a. durch markierte lineare, aber auch perspektivierende Intertextualität erzeugt. Intertextualität erfüllt also eine doppelte Funktion in den hier untersuchten Texten: Sie deutet die systeminterne Referenz an und dient zugleich zur Konstruktion der Subsystemreferenz (das ›Genre‹) durch den linear-intertextuellen Bezug auf die Einfache Form, später bei der Ausbildung einer kumulativen Genreidentität auch auf bereits bekannte Modernisierungen der Einfachen Form.

3) Schließlich läßt sich die janusköpfige Funktion der mündlichen Erzählinstanz dergestalt fiktionalisieren, daß man das Erzählte konsequent aus einer Perspektive darstellt und es so einer Subjektivierung unterzieht. Die dialogische Struktur konstituiert sich dann wie in *Sphinxen* durch die erkennbare Differenz zwischen der individuellen Perspektive (individueller Referenzrahmen = garantierend) und der Perspektive der Umwelt (›real‹-kollektiver Referenzrahmen = bezweifelnd).

Der Erfolg dieser letzten Strategie in der phantastischen Literatur des 19. Jh. beruht auf ihrer Fähigkeit, das Problem der nachlassenden Referentialität (und damit der eröffneten Polysemie) angehen zu können. Denn wirkungsästhetisch verlangt das Phantastische eine Illusionierung der Lesenden – und dies bei gleichzeitig schwindender ontologisch-realer Referentialität! Das Dilemma wurde in den untersuchten Texten dadurch gelöst, daß ein neuer, im bürgerlichen Roman erprobter Realitätsbegriff eingeführt wurde, den die Einfachen Formen noch nicht kannten. Ihnen lag immer der ontologische, durch eine metaphysische Instanz garantierte zugrunde. In den untersuchten Texten hingegen wurde Realität im mehr oder weniger fortgeschrittenen Maße zur »*Realisierung eines in sich stimmigen Kontextes*«<sup>298</sup>. Der Realisierende ist dabei das Ich, das ins Zentrum der ›Wirklichkeit‹ rückt. Die

---

297 PENNING, »Die Ordnung der Unordnung«, 40.

298 BLUMENBERG (1969), 12.

Phantastik ist insofern weit extremer als der bürgerliche Roman eine Literatur der Individualität;<sup>299</sup> ihr konstituierendes Zentrum ist das fortwährend in Abgrenzung zum Kollektiv räsonierende, seine Perspektive und sein hierdurch konstituiertes und zugleich ›Welt‹-konstituierendes Ich bezweifelnde.

Das Resultat ist auch eine Individualisierung des Wunderbaren (schon Tieck wies ja darauf hin, daß Gespenster immer nur von *einer* Person gesehen werden sollten)<sup>300</sup> und damit eine Psychologisierung, die in allen untersuchten Texten zu beobachten war. Techniken wie die erlebte Rede werden eingesetzt; mitunter entstehen die ersten ›interessanten‹ Charaktere. Diese Individualisierung eröffnet die Möglichkeit zur Polysemierung des Wunderbaren und damit zur potentiellen Überführung des ontologischen (=mythischen oder religiösen) Referenzsystems in ein (zunächst) psychologisches. Überspitzt gesagt, wird das ontologisch begründete Wunderbare zum psychologisch begründeten Phantastischen.

Die Autogenese des Phantastischen in Skandinavien resultierte jedoch nur in einer höchstens tragelaphisch zu nennenden Phantastik, die noch keinen Genrecharakter hatte, da sie keine emergenten Eigenschaften aufwies. Immerhin leisteten diese Texte auf der Stufe des systemtheoretischen Evolutionsniveaus 1 die Grenzbildung, also die Abgrenzung zur relevanten (hier: literarischen) Umwelt. Sie markierten ihren Unterschied zu den vorhandenen Formen, zum einen durch ihr artikuliertes und praktiziertes Innovationsstreben (am deutlichsten formuliert in *Cypressen*), zum anderen betonten sie ihre Zusammengehörigkeit, z.B. durch die lineare Intertextualität auf die Einfachen Formen und die übereinstimmende Themenwahl. Auf der Stufe des Evolutionsniveaus 2 leisteten sie die Ressourcengewinnung, indem sie eine funk-

---

299 Hier liegt wohl auch der Hauptunterschied zur antiken Mennipea: Die phantastische Erfahrung ist – zumindest in ihrer ›klassischen‹ Form – immer eine individuelle, keine kollektive. Mit dieser Einschränkung kann sie als Vorläuferin der Phantastik verstanden werden, wie dies JACKSON tut (14ff). WÖRTCHES Argumentation gegen eine irgendwie geartete Verbindung zwischen Phantastik und Mennipea erscheint mir weniger schlüssig (und reichlich herablassend): »Die Phantastik ist natürlich keine Menipee. [Was auch nirgendwo behauptet worden ist; S.M.S.] Keine antike Menipee aus verständlichen Gründen und keine moderne im Sinne Dostojewskijs, weil Phantastik grundsätzlich nicht polyphon ist. Dies wiederum ist sie wegen ihres literarhistorischen Ortes nicht. [Eine seltsame Argumentation: statt des Textes wird allein der Kontext betrachtet; S.M.S.]« (239, Fußnote 118.)

300 TIECK (1975), 35.

tionale Rollendifferenzierung durchführen. Verschiedene Strategien werden erprobt, welche z.B. die Legende als Sackgasse und die Sage als Möglichkeit erkennen lassen, worauf wiederum verschiedene Wege erprobt werden, um die technischen Schwierigkeiten bei einer Modernisierung des Wunderbaren zu überwinden, die sich aus der doppelten Literarisierung der Sage ergaben. Dadurch war es möglich, eine »ungleich größere[n] Kapazität für strukturell geordnete Komplexitätsverarbeitung«<sup>301</sup> bereitzustellen, d.h.: ein neues Genre zu konturieren, das als Teil des literarischen Diskurses neue Erfahrungsinhalte artikulierbar machte und dadurch den kulturellen Diskurs vervollständigte.

Der dialogische Charakter der Texte dieses Typs war jedoch noch nicht sehr ausgeprägt; das Wunderbare häufig noch nicht als Phantastisches autonomisiert. Die Emergenz der Phantastik ließ sich erst in *Sphinxen* zweifelsfrei nachweisen. Zu diesem Zeitpunkt ist also das Evolutionsniveau 3 der Systemtheorie erreicht: das Stadium der Strukturbildung, in dem emergente Systemeigenschaften aufgrund des polysemischen Potentials des Textes entstehen und das Phantastische so zu einer Steigerung des ästhetischen Wertes beiträgt. Dies bedeutet zugleich, daß sich das System nicht mehr kurzerhand instrumentalisieren läßt, wie die Analyse von *Sphinxen* zeigte, wo die oberflächliche Handlungsentwicklung von der phantastischen Erzählstruktur unterlaufen wurde.

*Sphinxen* ist allerdings nicht mehr in die *genetische* Linie einzuordnen. Eher muß man hier von einer zweiten Linie beim Entstehen der Phantastik in Skandinavien sprechen: der *rezeptiven*. Sicherlich ist diese Unterscheidung eine Vereinfachung, und zweifellos lassen sich die beiden Linien nicht immer klar voneinander abgrenzen. Deutlich wird dies z.B. bei Autoren wie Ingemann und Almqvist, die sich zum einen bemühten, angesichts einer weitgehend fehlenden Prosatradition die vorhandenen Einfachen Formen der Volksliteratur mit seinem Wunderbaren weiterzuentwickeln (in *Helias og Beatricia*, *De Underjordiske* und *Cypressen*), anderseits aber fast zur gleichen Zeit bereits entwickelte Umsetzungen der Phantastik wie phantastischer Schauerroman oder ›Hoffmannsche Erzählung‹ rezipiert haben (*Sphinxen*, *Amorina* (1822)). Dennoch läßt sich nicht bestreiten, daß es auffallende Unterschiede im Hinblick auf den Grad der Autonomisierung des

---

301 WILLKE, 64.

Wunderbaren zum Phantastischen und damit des duophon-dialogischen Charakters in beiden Linien gibt.

Systemtheoretisch betrachtet sind diese Differenzen Ausdruck eines unterschiedlichen Entwicklungsstadiums des selbstorganisierenden oder zur Selbstorganisation strebenden sozialen Systems Literatur. Die Autonomisierung des literarischen Diskurses ging ja einher mit einer Kapitalisierung des Buchmarktes und einer Institutionalisierung und Professionalisierung der im System Handelnden.<sup>302</sup> Diese Entwicklungen geschahen in Skandinavien jedoch mit einem deutlichen Abstand zur mitteleuropäisch-englischen Entwicklung. Nicht zuletzt die starke idealistisch-christliche Prägung der ›romantischen‹ Literatur in Skandinavien unterstreicht, wie sehr man noch nicht-autonomisierten Kunstvorstellungen verpflichtet war.

---

302 SCHMIDT, 280.